

ПРЯШІВСКА УНІВЕРЗИТА В ПРЯШОВІ
ІНШТИТУТ РУСИНЬСКОГО ЯЗЫКА І КУЛЬТУРЫ



Андрій АНТОНЯК

ВСТУП ДО ТЕОРІЇ
ЛІТЕРАТУРЫ

Высокошкольскый учебник

Пряшів
2015

ВСТУП ДО ТЕОРІЇ ЛІТЕРАТУРЫ

(Высокошкольський учебник)

© доц. ПгДр. Андрій Антоняк, к. н.

Рецензенти: проф. ПгДр. Карол Горак, к. н.

доц. ПгДр. Валерій Купка, к. н.

Языковий редактор: доц. ПгДр. Василь Ябур, к. н.

Технічний редактор: Інж. Ярослав Гавріла

Видаватель: Пряшівська універзіта в Пряшові – Інштітут русиньского языка і культуры

Выдана перше

Тоту публікацію ани никотру ей часть не мож репродуковати без згоды властника авторьских прав.

Predkladaný text vznikol v rámci implementácie projektu: „Zlepšenie jazykových kompetencií študentov Prešovskej univerzity v Prešove v jazykoch národnostných menšín“ ITMS 26110230105. Projekt je spolufinancovaný z prostriedkov Európskeho sociálneho fondu prostredníctvom Operačného programu Vzdelávanie.

© Prešovská univerzita v Prešove – Ústav rusínskeho jazyka a kultúry, 2015

ISBN 978-80-555-1291-4

ОБСЯГ

Вступне слово.....	7
--------------------	---

ПЕРША ЧАСТЬ

1 ПЕРША ГЛАВА	9
----------------------------	---

1.1 Теорія літератури.....	9
1.2 Теорія літератури і художня література.....	13
1.3 Літературна наука і підручні дисципліни.....	15

2 ДРУГА ГЛАВА	21
----------------------------	----

2.1 О основі іскуства.....	21
2.2 Філософія як основа іскуства.....	23
2.3 Філософія і погляд на світ (світогляд).....	28
2.4 Світогляд і творчість писателя.....	30

2.4.1 Типи світогляду писателя і їх вплив на цілі творчости.....	32
---	----

2.5 Естетика і художня література.....	35
2.5.1 Вкус як естетична категорія.....	39
2.5.2 Іскуство і правда.....	42

3 ТРЕТЯ ГЛАВА	45
----------------------------	----

3.1 Тематична структура художнього твору.....	45
3.2 Обсяг і форма художнього твору (діхотомічний погляд).....	47
3.3 Тема. Тематичність.....	51
3.4 Проблема і проблематика художнього твору.....	55

3.5 Ідея художнього твору.....	56
--------------------------------	----

3.6 Мотиви і епізоди в художньому творі.....	58
--	----

3.7 Сюжет, фабула і конфлікт.....	64
-----------------------------------	----

3.8 Образ в художньому творі. Художній образ як концентратор інформації.....	67
---	----

3.8.1 Компактність художнього образу.....	69
---	----

3.9 Композиція художнього твору.....	71
--------------------------------------	----

3.10 Час і простір.....	74
-------------------------	----

4 ЧЕТВЕРТА ГЛАВА	79
4.1 Язык художній літературы	79
4.2 Переносне значіня слова	84
4.3 Значіня метафор на повне порозуміня чітателём художнёго тексту	86
4.4 Тіпы речі	87
5 ПЯТА ГЛАВА	90
5.1 Художній штіл	90
5.2 Художній штіл і художня метода	92
6 ШЕСТА ГЛАВА	96
6.1 Текст	96
6.2 Текст – діскурз	100
7 СЕМА ГЛАВА	103
7.1 Проблематіка художнёго процесу	103
7.2 Періодізація художнёго процесу	105
7.3 Художній процес і проблем ідеалу	109
7.4 Основны категорії літературно-історічного процесу	112
7.5 Літературны направліня і літературны школы (групы)	114
8 ВОСЬМА ГЛАВА	121
8.1 Художні роды і жанры (генологія)	121
8.2 Ліріка	125
8.3 Драма	129
8.3.1 Драматургія у Русинів (куртый перегляд)	132
9 ДЕВЯТА ГЛАВА	134
9.1 Системы віршованя і верзологія	134
10 ДЕСЯТА ГЛАВА	140
10.1 Інтерпретація художнёго твору	140
ДРУГА ЧАСТЬ	
1 ЛІТЕРАТУРНА КРІТІКА	145
1.1 Літературна крітіка	145
1.2 Курта історія літературной крітікы	151
1.3 Жанры художнёй крітікы	156

1.3.1 Рецензія	156
1.3.2 Фейтон.....	157
1.3.3 Нарис	159
1.3.4 Есей.....	161
1.3.5 Репортаж	163
1.3.6 Інші малі (інформачні) публіцистичні жанри	164
1.3.6.1 Кроніка	164
1.3.6.2 Подорожні (путёвы) записки	165
1.3.6.3 Судна кроніка.....	166
1.3.6.4 Писмо	167
ЛІТЕРАТУРА	168
Словник найчастіших літературно-теоретичних понять	171

Вступне слово

Цілем предмету *Вступ до теорії літератури* – є представити студентам основи з теорії літератури, яку треба розуміти як основну дисципліну общогуманітної і філологічної учености. Обсяговий програм *Вступу* є нормований про студентів-русиністів Інституту русинського языка і культури Пряшівської університету в Пряшові, як і про других людей, котрых глибоше інтересує літературна теорія. Обсяг і розсяг матеріалу є становлений місцем і значінєм предмету в системі інших предметів про бакалярський ступінь високошкольського гуманітного заміряня. На тринадцятых годинах лекцій і на єднакїм числі семінарів студенти освоють собі нелегкий апарат категорій і понять з теорії літератури, спознають основны закономірности літературного процесу, научать ся розуміти особитость художнього тексту і освоють собі поступы аналізу і інтерпретації художнього тексту. На семінарах студенти здобудуть практичны зручности системного аналізу художньої продукції, научать ся аналізувати художні тексти з ідейно-тематичного, образного, мотивачного, сюжетно-композиційного погляду, які приналежать к розлічним родам і жанрам, написаних в різнім часї. Частєв практичных занять будуть і семінарны темы заміряны на конкретны художні тексти русинської і іншонародной продукції. Важне місце в програмі занять буде належати і русинському языку – в першїм рядї речі художньої літератури.

В процесї писання *Вступу* vznikли про автора конкретны проблеми як в области літературно-теоретичной термінології, так і в области лексикы і самой орфографії, што є результатом актуальной ситуації русинського языка на Словакїї в 20-річній процесї єго розвою. В области русинського языка сьме ся операли о систему, котра была кодифікована в році 1995 і ревідована в році 2005; операли сьме ся і о *Словенсько-русинський словник*,¹ автором котрого є єден з кодифікаторів языка з року 1995 – Юрій Панько. Окрем того, актив-

1 Панько, Ю.: *Словацько-русинський словник (А-О)*. Пряшів: Русинська оброда на Словакїї, 2012. ISBN 978-80-89540-21-1. 809 с.; і часть словника П-З (рукопис).

но саме робили і з *Словником русько-русинськым*, котрый зложив Ігорь Керча.² Каждый із споминаних авторів ся операв на „свою“ научну традицію – І. Керча словник компоновав в строгій мовній східнослов'янській традиції, де вживав скушености як з російського, так і з русинського мови. Кодифікатори русинського мови з року 1995 – Ю. Панько і Василь Ябур – звалили собі свій погляд – методу тіснішого сполучення русинського мови з словацьким, што ми розуміме як не цалком продуктивну дорогу далшого розвивання русинського мови як внутрішньої компактною системою, котра бы мала респектовати мову східнослов'янську традицію.

Наш текст є перша проба на русинській научно-педагогічній площі в області теорії літератури. Ми не претендуємо собі на коначні правди уж і зато, же на написання *Вступу* ми мали лем єден рік. Він має послужити як основна орієнтація як про студентів, так і про самого вчителя. Є компонована так, жебы многы лем назначены проблеми могли ся на семінарах проглубити і дати імпульс до далшої дискусії. Будемо вдячні кождому, хто буде хотіти допомогти нам своїма радами тот учбник в будучности поліпшити.

Сучасно бы саме хотіли подякувати панови Юрієви Панькови за велику поміч при первістнім мовним оформленню тексту а Василю Ябурови за коначну мову редакцію в згоді з платними правилами правопису з року 2005.

Автор

2 Керча, І.: *Словник русько-русинський. У двох томах, 65 000 слів*. Ужгород: ПоліПрінт, 2012. ISBN 978-966-2595-26-0.

ПЕРША ЧАСТЬ

1 ПЕРША ГЛАВА

1.1 Теорія літературы

Кідь хочеме професіяналішэ вникнуці до проблематікы теоріі літэратутры, то в першым ряді треба заставіці ся на панятю „теорія“ і абясніці собі, што за феномен она прадставлять. Є то панятя, котрэ штудентам даколи наганяць страх. Можеме ей штудовати, або учіці, можеме ей ненавідіці або і ігноровати, але то нам не поможе порозуміці, што тота теорія фактічно є! Поможэ нам саме панятя „теорія“, котрэ на єднім боці гаворіць о теоріі релатівності, т. є. о некомпромісно уж устанавленім тверджіню, котрэ в науці є неспохыбнющэ. Але дома можеме чуці, напрыклад, брата, котрый будэ твердіці, же тото є ёго теорія! Теорія не може быці шпекулатівна, не може быці догадлива. Як брат повість „моя теорія є така...“, він назначує, же хоче нам дати своє высвітліня, котрэ не є очівісне, бо теорія мусіць быці веце як гіпотеза. Теорія споює ся з вызначеным ступнём *комплексности* і мусіць абясгавати адношіня сістематічнаго характэру, котры сучь прызначны про цілыі ряд фактів і не є можность іх потвердіці або вывернуці. Кідь собі ліпше освідоміме тоты адношіня, легше порозуміме тому, што означує ся терміном „теорія“. Теорія вызначує ся своїм практічным уплывом, бо она мініць погляды людзей і є „прічінов“ іх іншого позераня на прадмет, якіі штудуюць.

Якы то сучь тоты уплывы теоріі, в чім є іх сіла? Главный уплыв і сіла є в ей способности полемізаваті з „абшодіючіма“ поглядамі на значіня, пісаня, літэратуру, скушеность. Теорія доволує собі іх просто зневажыці. Може зневажыці канцепцію, прадставы в данім часі, ідеі і т. п. Теорія є часто немілосердна крітіка зажытых і вжытых прадстав, але сучасно она хоче вказаті і на новы канцепціі. Теорія є крітіков абшой (традічнай, конзерватівнай, абшчайнай) свідомості, але і сродство глядань алтэрнатівных канцепцій, котры спохыбуюць, релатівізуюць вшытко, што бы ся могло розуміці як дашто очівісне

(што є автор, што є читаня, што є „я“-субект, яке одношіня екзистує міджі текстом і оточуючов сітуаціов, культуров, самым животом і т. п.). Теоретичне думаня, котре ставать ся теоріов, можемо охарактерізовати і так, же „додавать“ нам нечеканы „вынаходы“ і помагать по-сунути знаня допереду. Інакше повіджено, теорія є інтердісціплінарний діскурз, котрого вплив пересягує граніці попереднєй дісціпліны. Теорія є аналітична і шпекулатівна, є то снажіня найти одповідь на такы вопросы (проблемы), як писаня, знак, секс, значіня і под. Єй крітіку общой свідомости поважаємо за дашто правдиве і повинне, бо без нєй не може екзистувати здорова дінамічність живота. Рефлексівна теорія є суманя о думаню, научно штудує категорії, з котрыма робить (і) в художній літературі, кідь хочеме єй порозуміти. Теорія може выкликати і страх, бо она може быти „без берегів“. Є то яв, з котрым нігда і ніхто не може поради́ти собі, набіфлєвати ся. Теорія є жрідлом боязливости, бо она каждую минуту давать нам знати, же мать перевагу над нами. Значна аверзія к теорії є і в тім, же як дашто зачінаме твердити, мы самы выставляме ся тому, же все найде ся дашто важніше, што не будеме знати, што не замітїме, і так выставїме ся крітіці. Ясніше повіджено: теорія вызываєт у нас велике желаня ліпше справити ся з конкретным проблемом і давать нам ключ к глубшому, широкогранному опанованю штудованого проблему. На основі повідженого ніхто не стане ся майстром теорії, але она нам поможе найти конкретны выходы на порозуміня холем частковых одношінь, котры нас інтересують.

Теорія літературы є частєв філології, з яков стрічаєме ся уж в давній минулости, в Греції. Она vznikла з прагматічных прічін – поемам Гомера, якы были написаны в IX. сторочу до нашой еры, читателі о штыри стороча пізніше уж барз не розуміли. Поступно, так як філологія розвивала ся, зачала ділити ся на окремы самостатны науки, з котрых *лінгвістіка* і *теорія літературы* стали ся єй основов.

Точну дефініцію слова „література“ і єго еквівалентів в ниякім світовім языку не найдеме, што нас не мусить зачудовати. Першый раз ся з нєв стрічаєме лем в XIX. ст. Можемо тото высвітлити тым, же художня література послідніх двох-трєх сторіч набыла велику різно-

манітність форм і текстів, котры з розлічных поглядів односимо к літературі. Перше, што бы мы мали собі усвідомити є то, же художня література є *вымысел, выгадка* („fiction“) – а то є ей перше структурне означіня. Але в твердім погляді на проблем ани того не є цалком точне конштатованя. То доволило Арістотелови твердити, же „поезія говорить веце о общім, а історія о єдиничнім“. Але треба знати, же вшытко што поважуєме за літературу, не все є продуктом фікції. А платить то і наспак: не каждая фікція є літературов.

Друге визначіня літературы ся сформовало в другій половині XVIII. ст., коли література зачала ся розуміти як артефакт красоты без підтексту хосенности і абсенції утілітарного ціля. Художній твір зачали розуміти як прекрасне, котре є доконале самособов. Таку характерістіку літературы пізніше перебрали німецькы романтиці, але пізніше і сімболічны і постсімболічны глядзя. Она ся стала основов і днешніх модерных поглядів на літературу (што платить і про америцьку *Нову крітіку*), де ей поетічна функція є така функція, яка зосереджує внимавость на інформацію про ню саму. Тота „дефініція“ літературы є днесь цалково узнавана в світі, і хоць ся стрічає з ей найрізноманітнішыма формулаціями.

Вниманя літературы собі вынутило і далшы глядзя, котры бы обективніше характерізовали понятя „література“, на што указовав уж Дідро, кідь підчарковав внутрішню упорядкованость художнёго тексту, што вело к тому, же „прекрасне“ было замінене словом „форма“. Російскы формалісты в 20-х роках минулого стороча свої погляды заміряли на внутрішню форму художнёго твору і створили цілу сістему новой науки о літературі – *поетіку*, яка штудує внутрішню архітектуру і форму художніх текстів.

На основі повідженого о художній літературі можеме сформулювати і друге ей структурне визначіня: художня література є сістема і *сістемно організований язык* (знак), який концентрує нашу позорность на себе і який здобыв даность самоцільности. І так, теорія літературы є наука о художній літературі, яка выділює ся од інших наук своєм індивідуалнов шпеціфіков, бо ей предметом баданя є художня творчость, іскуство і сама теорія літературы як наука, котра

має ціль: якнайвище нагромадити, системізувати і порозуміти вшитим научним фактам, чим собі забезпечує суб'єктивність і варіативність. Факти теорії літератури треба розуміти як інтелектуально, так і емоційно, бо окремі реальні дані, інформації і т. п., існують і емоційно-інтуїтивна сторона теоретичних знань, сполучені з спонтанним розумінням текстів. Суб'єктивна сторона научних теоретичних знань є „прічинів“ найрізноманітніших проблемів, з котрими зустрічаємося в полеміках.

Арістотел був першим літературним теоретиком, який створив теоретичну систему і детально дав жанрово-родову характеристику художнім творам. Рациональність концепції Арістотел „створив“ Платон, який красу розумів не як форму, але як обсяг. Ціль існування він охарактеризував як *катарзу*, де душа очищається через трагедію і виходить за нові межі. Її думки найясніше підтверджує і грецька трагедія, де в художніх діалогах, багатих на ідеї і нові думки, авторам подарував ся майстерно сполучити вічні людські проблеми, котрі реалізувалися і розкривалися на конкретному матеріалі конкретного часу і на долі конкретних протагоністів, образів. Художній образ стає так *огнищом*, в котрому взаємно смислово переплітаються загальне і індивідуальне, бо кожне індивідуальне в тій або в іншій мірі обсягує загальне, а кожне загальне в художньому творі аналогічно обсягує і індивідуальне. Індивідуальне і загальне в амбівалентному відношенні проявляються в реалістичному тексті як *мінічне*. Так складований художній текст вимагає, щоб автор вишмарив вшитку другорядне і незначне, котре б знижувало естетичне значення тексту.³ Куди автор концентрує свою увагу лем на загальне, де тратиться індивідуальне, потім такий „образ“ буде лем схемою сухого життя і його непересвідчивим образом. В модерних поетичних течіях (акмеїзм, символізм) якби абсолютизувала ся абстрактна образність, загально, але за виживання сім-

3 Під поняттям „текст“, будемо в текстології розуміти кінцеву форму творчої роботи автора, або вислідок текстової критики. Художній твір є форма існування, виникає дякуючи мові, чим він ясно відликує ся од інших форм існування. Текст - не художній твір, а лем його графічний запис, в значній мірі умовна структура, котра репрезентує той твір і дозволяє читателю його приймати. Текст б мав бути адекватним твору. Детальніше поглядаючи на капітол „Текст“.

болів, алегоричности і підтексту як домінантних художніх поступів, поети-символісти творили многоверстовий і алегоричний язык, котрый своїм смыслом не був даколи доступный про нескушеного читателя. В іншій ситуації художні образы мають і символічно-міфологічний характер, коли автор старать ся выкреслити тяжкы духовны колізії в шыршім історичнім контексті. Найчастіше проявлять ся то в історично-філософских жанрах як містерія, де на арену конфліктных стріч виходять божы і демонічны силы як часть людської історії (трагедії).

1.2 Теорія літературы і художня література

Неминуцьость глубше спознати теоретичны проблемы художньої літературы є дана самов педагогічнов практиков як на середніх, так і на высоких школах філологічного заміряня, котры так як у нас в Словакії, так і в остатнім културнім світі уж много сторіч култують традицію шырокого спектра освіти. Зачаткы такой освіти треба глядати уж в старій Греції, коли сформовала ся система семох „слободных іскуств“.

Другов причінов потреби глубше штудовати проблемы теорії літературы суть в самім животі културной громады – она неперерывно читать нелем домашню літературну продукцію посліднього часу, але і старшы виданя, як і літературу іншонародну, де є про порозуміня тексту потрібна шырша културна інформованость читателя. Правда, дакотры читателі можуть і гнівливо реаговати на наш погляд. Они можуть собі повісти і так: хто собі доволює мене/нас учіти, як/мы я мам/-е читати книги! На таку реакцію можеме просто одповісти: днешній русинський читатель твory Духновіча, Сільвая, Кізака, Стрипского або і многих інших нелем русинських писателів, але і художні твory іншонародной продукції може порозуміти гірше і слабше, як ся му видить. Наприклад, наші русиньскы писателі в минулости, але і писателі як Данте, Петрарка, Пушкін або Гвездослав, писали свої твory про цалком інших читателів, котры говорили не так, як мы говориме і уважуєме. Хыбує нам історично-култур-

ний контекст, в якому виникали художні твори. Як приклад уведемо *Божську комедію* Данте. Переклад на словацький язык той комедії є доповнений пояснюючим текстом, котрий є два раз довший, як сама комедія. То є дане, же в часі, коли виникла комедія, люде жили животом, котрий ся не подобать на наш днешній, бо їх культурний світ кардинально ся одлишовав од нашого сучасного. Они учили ся іншому, читали інші книги, жили і віділи світ, який нам днес є уж недоступний. Тото, што было важне і неминуче про них, нам днес не мусить ні говорити. Но жебы днешній читатель тому вшиткому порозумів, потребує к тому кваліфікований коментар і висвітління, котре ёму може понукнути лем літературний теоретик, літературний історик, культуролог або і текстолог.

В области художньої літератури стрічає ся і з іншим феноменом. Читателі часто суть надхнені текстами, котрым не все добрі розумлять. Суть надхнені текстами дость похыбной художньої вартости. Таки тексты принимают ся на інтуїтивній уровни як дашто дійсно цінне. Але інтуїтивне не є в моці логіки і не мож го нияк класифікувати, і хочь ставать ся єдним важным критерієм художності. Даний яв мож счастья висвітлити і тым, же переважна часть людської популяції, як твердять соціологічны штудії, успокоює ся з конформістичным способом екзистенції і нераз з поверхніма знаннями і мінімалными потребами про каждоденный живот.

Маме перед собою і куріознішы ситуації в теорії літературы. Хто собі днесь доволить запохыбовати о художності „Гамлета“? Каждого, хто бы сі то доволив, читаюча публіка бы брала як провокатора і профана, який не має ані елементарны предствы о художній літературі. Хто бы собі офіціально доволив спохыбити в часі соціалізму в Росії „Подняту целину“ М. Шолохова, книгу як „взор“ будованя щастного колхозного живота, наісно бы скоро нашов ся в Сібірі на „вічнім одпочінку“. Правда, днесь перед собою маме іншу ситуацію як в припаді „Гамлета“. Ту, але і в многих інших ситуаціях, рішучов силов „художественности“ была ідеологія, яка диктовала таки твори читати під „інфрачервеным“ комуністичным світлом. Нам ясно, же в часі „застоя“ обсяг художніх

текстів треба было высвітлювати так, жебы не провоковати партійну контролю.

Ситуація „Гамлета“ є дуже комплікованый проблем в літературній теорії, але она може нам высвітлити аж „універзалный“ проблем в продукції художнёй літературы. Т. С. Еліот, талантливый англійський поет і неперевершений есеїста, пізніше лавреат Нобеловой премії за літературу, отворено написав, же найзнамішый і найпопулярнішый художній твір світа терпить низков художнєстєв (*The Sacred Wood*, 1920). У світовім контексті з таков художнєв творчєстєв ся стрічає часто. Можемо спомянути і самого Ф. М. Достоевского, Горького, Булгакова в російській літературі, але і М. Мальцовску, Ш. Смолея і других авторів у русиньській літературі, де художня цінность художніх текстів є некрітично і непрофесіонално розумена читателями. Є то проблем як творчого майстерства авторів, так і якости літературных критіків, художнєго вкусу читателів, культурной уровни часу, як і розвинутости самой теорії літературы.

Є ту і далша причіна, чом люде мали бы глубше і подрєбніше заоберати ся літературнов проблематіков – чісто *прагматічна*. Літературно зрілый чоловік ставать ся культурнішым і моралнішым чоловіком, ёго комунікатівны способности довоюють ёму нелем добрі читати, але і писати, што є в днешнім часі інформатіки дуже важне. Є то універзална способность, котра доволює чоловікови скоро ся адаптовати і сучасно регенеровати і розвивати свої способности.

1.3 Літературна наука і підручны дісціпліны

Художня література є словесне іскуство, матеріалом якого є *язык*. Він не є єдным матеріалом художнєго тексту, але лем формов, за помочи котрой автор моделує животны ситуації. Носителєм інформації є слово, яке, окрем іншого, повнить і комунікатівну функцію. Література є так єдна з іскуств, є частєв культуры і сучасно єдна з можностей высловлєваня людського духа. А літературна наука не учить як треба писати, але снажить ся одповісти на основны і общі вопросы, які беспосереднє дотыкають ся художнєго твору і художнєго проце-

су. Учить о общіх закономірностях взнику художнього твору (генетична проблематика), становлює норми його прирахования до літературного процесу і приближує читателєви його нераз складну внутрішню структуру. Але літературна наука не є всемогуча, она не може становити, хто веце або менше наданий, она не повість нам што є добре а што недобре, котрый твір є ліпший або гірший. Послїднє слово мать читатель, котрый вложены думкы і образы до художнього твору мусить конфронтувати зо своєм емоціонално-раціоналнов животнов скушеностєв.

Літературна наука скадять ся з *теорії літературы, історії літературы, літературно-науцной методології і літературной критики*, яка ведно з *реторіков* взникла як перша. Теорія літературы давань одповідь на вопрос: што то є художня література, чом она може активно впливати на читателя, як знормований язык мінить ся на язык художній і т. п. Історія літературы одповідать на вопрос: о чім говорить ся в творі, як історічний, культурный, психологічний контекст вплинув на взник твору (онтологічна проблематика), до якої міры його обсяг є позначений автобіографіов писателя. Ядром літературной теорії є *поетіка*, яка штудує художні твори з погляду їх внутрішньої архітектуры і форми як художнього феномену. Поетіка гранічить з єдного боку з *філософсков естетіков* (понятя „форма“, „образ“, „автор“, „естетічне“), а з другого боку, з *лінгвістіков* („художня реч“, „поетічний язык“, „слово“, „выповідь“ або „выречіня“ автора ці персонажа, „діалог“, „монолог“, „штіл“, „штілізація“). Треба розлишовати лінгвістічну і літературну штілістіку. Штудент мусить знати, же теоретічна поетіка одлишує ся од поетіки історічної подля прінципу: *сінхронія – діахронія*. Ту треба глядати основу сістематізації таких понятя, як „предмет поетіки“, „література як форма іскуства“, „структура художнього твору“ і „тіп твору“. Предмет поетіки обсягує конкретнішы проблемы поетіки, як наприклад: „поетіка, реторіка і штілістіка“, де важне місце належить „тропам“ і „фігурам“. Науковець мусить мерькуючо розлишовати każde значіня понятя – мусить знати, ці оно репрезентує поетіку, яка операть ся на структуралізм або семіотіку, котра штудує художній твір як знак знаку, як модел дійсности. Таку поетіку будеме

називати *штруктуралнов поетіков*. Поетіку, яка операть ся при баданю текстів на генератівну граматику, называеме *генератівнов поетіков*.

Даколи в научній літературі стрічаеме ся зо заміненіем двох понять – *теорії літературы* і *літературной методології*. Фактично то суть дві функчны, цалком одлишны области баданя. Але і кідь мають дашто обще, потім лем становлену уровень научной абстракції. В кругу баданя теорії літературы суть тексты художнєй літературы, але літературна методологія познавать научны літературны тексты, де вывжывать вшыткы доступны „підручны“ літературны дісціпліны – логіку, гнозеологію, семіотику, теорії інформатікы, філософію, теологію, естетіку, соціологію, псіхологію, лінгвістіку і іншы, жебы могла адекватно нелем становити вектор баданя літературного твору, але і што найточніше оцінити научный текст (научна рецензія, літературно-крітична есей, експертны посудкы, точна характерістіка і т. п.). Позиція *літературной крітікы* в сістемі літературной науки є од зачатку двозначна і колысава. Єдны учены літературну крітіку розумлять як шпеціфічну художню творчу дісціпліну, другы як чисто професіоналну дісціпліну літературной науки, яка вымагать научну ерудіцію, орьєнтацію в научных методах, котры суть частєв літературной науки. З філософского погляду мы бы могли твердити, же літературна крітіка є лем росшыреним актом читаня, є росшыреним актом того читаня, вашого акту читаня – і ніч веце. З того погляду літературна крітіка може нам помочі активніше прияти участь на розуміню жывота, ёго неконечности (подробніше позерай капітолу „Літературна крітіка“).

Найблизша дісціпліна літературной теорії є *языкознание* (лінгвістіка) зато, же художня література є найвысша форма екзістенції языка. Літературнов теоріов і художнєв літературов не мож занимати ся без глубокого знаня языка, фонетікы морфології, сінтаксиса і іншых областей языка. Без лінгвістікы не мож аналізувати языкову штруктуру твору, бо язык в художнім творі выступать як шпеціфічний носитель естетічной функції і визначує ся „літературностєв обсягу“.

Літературна теорія тісно гранічить і операть ся і на *історію*, без котрой ся не може обыйти. На першый погляд таке конштатованя

може викликати непорозуміння, бо історія розповідать о пригодах, котры реално стали ся в минулости, а художня література рисує пригоди выдуманы, т. є. такы, котры николи не стали ся. Але того може здати ся лем на першый погляд. Французський філософ Ролан Барт⁴ як і америцький теоретік Луї О. Мінк⁵ при порівнянню художніх і історичних наративів пришли ведно к заключінню, же наративна форма як в історії, так і в художній літературі є фактично продуктом ідеології і суб'єктивних представ. А Хайден Уайт⁶ при баданню проблему значіння наративной штруктуры в презентації реалности пришов к заключінню, же значіння історії базує ся на желаню довести реалны пригоди до добрі перевязаной цілостной сістемы, котра в своїм обсягу представлять цілостный, повный і запертый образ живота, який є фактично лем выдуманий.

К їх погляду ся приближив і далшый французський літературный теоретік Пол Рікёр,⁷ котрый хоць не старать ся стерти розділ міджі художнёв літературов і історіов, указує на взаємне крижованя (*entrecroisement*). Він твердить, же історія выживать средства художнёй літературы, жебы „перебудовати“ або „перештруктуровати“ час, реалный світ за помочі наративных конштрукцій на ненаративный час природы, де акту *зображіння* належить барз важне місце. Таким способом при актї зображіння наратив як в історії, так і в художній літературі одкрывать нам „царство як кідь бы“. В тім місці обидві дісципліны стоять при собі базр близко.⁸ Але історія до днешніх днів не пересвідчила, же є „об'єктивна“ наука, бо она своєв „об'єктивностёв“ не може рівнати ся „об'єктивности“ природных наук.

4 Барт, Р.: Дискурс истории. Ін: Барт, Р.: *Система моды. Статьи по семиотике культуры*. Москва 2003, с. 427-441.

5 Mink, L.: Narrative Form as a Cognitive Instrument. In: *Historical Understanding*. Ed. by B. Fay, E. Golob, R. Vann. Ithaca: Cornell University Press, 1987, с. 199.

6 Mink, L. Narrative Form as a Cognitive Instrument. In: *Historical Understanding*. Ed. by B. Fay, E. Golob, R. Vann. Ithaca: Cornell University Press, 1987, с. 199.

7 Рікёр, П.: *Время и рассказ*. Т. 1-2. Санкт Петербург 1999 - 2000.

8 Історію аж до пізнёго ренесанса розуміли як літературный жанер і цінили собі го як жрідло моральных і практичных прикладів (і) в педагогічных цілях. Лем в XIX. ст. в Німецьку історію зачали розуміти як академічну дісципліну. Леополд фон Ранке перестав у ній відіти лем як *historia magistra vitae* („історія учителя живота“) і выголосив, же задачов історії є просто писати о минулім так, як оно реално было.

Духовнов частёв літературной теорії є *естетика*⁹ – єдна з філософських дисциплін. В ній є духовне познання, конечный ціль, чім ся одлишує од *гнозеології*. Домінантним знаком естетічного є ёго принцип, де емоціоналне познання реалізує ся за абсенції понятия прагматічности. Такый акт познання называєме *приниманя* або і *медітація*, коли мы привнимаєме предмет, який у нас непосреднє сам од себе може выкилати нераз тяжко высловене чувство, т. є. естетічне успокоїня, приємность. Науковець може одповісти як даколи, в минулости, принимали успокоїня з красы (філологічний проблем), він може одповісти, як і чом так принимали в минулости красу (проблем психологічний). Але він не може твердити, же єдно є добре, а друге не є добре. То уж бы не было научне тверджіня.

Літературну науку не мож собі представити без другой філософской дисципліны – *гнозеології*, теорії познання. К. Маркс повів, же він далеко вєце дізнав ся о Франції з книжок Балзака, як зо вшытких тогочасных історічных трактатів докопы. Взякать вопрос: што читатель познать з книг художнєй літературы? Може она быти вірогодным істочником познання? Може в своїх художніх просторах і формах (каждый художній текст родить ся з мімохудожнєго простору, який є безмірним додавателєм матеріалу і який є дале наданым писателєм, літературно транспонованым до темы, онтологія тексту) художній текст, окрем іншого, дати читателєви вірогодну інформацію о своїм часі? Може. Мы бы повіли – мусить. В іншій ситуації добра книга бы не повнила фукцію *інформачну*, *формачну* але і *естетічну*.

В посліднім часі бурливо розвивать ся *културологія*. Є то особита область гуманітного знаня, котра складать ся з *історії културы* і *теорії културы*. Теоретічна културологія є система базовых ідей, як, наприклад, зрод бытя і розвой културы, єй взаємне кооперованя з природов, чоловіка з обществом, приступів к ей штудованю, як і метод баданя. Тото вшытко родить ся з людьского усвідомлїня. Културологія снажить ся сформуловати найобщі предствавы о світї, о місцю чоловіка в нїм, о ёго красі і брыдкости, о добрі і злі і под., котры

9 Естетіка – є розділ філософії, який штудує закономірности емоціонального освоїня дійсности, як і основу і формы творчости подля законів красы.

находять ся в основі даной культури. Тото вшитко „в універзалности“ може найти своє місце в художнім творі приближно так, як то зробили в минулости Конфуціус в Китаю, Гомер в Греції, Горацій ці Овідій в старім Римі, Данте Алігері і Петрарка в Італії, Балзак і Віктор Юго (Hugo) у Франції, Шекспір в Англії, ці Л. Н. Толстой і Ф. М. Достоевский в Росії.

При модерных штатистічних баданях, з якыма можеме стрітити ся і в філології (і в теоретічній літературі), вивжывають ся і математічны методы – найчастіше в текстології і в поезії, де математіци уж робили баданя стихотворных рітмів на основі теорії правдоподобиности.

Але окрем онтологічного погляду на художній текст в теоретічно-літературній области знання є іщі і *аксіологічний* погляд на художній текст. К аксіологічній методології аналізу текстів частіше обертають ся критіци, філологы, редакторы і т. п., котры старають ся вызначіти, до якої міры авторови подарило ся дати „до копы“ вшиткы части твору до єдного цілку, як він розвивав мотівы з погляду темы і ідеї твору, як продуктівно вивжывав деталы в творі, до якої міры ся ёму подарило нарисовати цілковый образ живота, як тото вшитко вплинуло на створіня естетічної реалности, ці одповідать зволений жанер штілу переповіданя. К тому належить і аналіза іншых компонентів твору як, наприклад, до якої міры одповідать назва твору ёго обсягу, внутрішні надписы, позначкы, інформація о взнику твору і т. п., котры подробніше дотворяють інформованость читателя о книзі, але они впливають і на естетічне приниманя художнёго твору.

2 ДРУГА ГЛАВА

2.1 О основі іскуства

Людьскый світ є організований дость парадоксно. В свідомости чоловіка стрічать ся пережите, сучасне, і того, што мать прийти. В тім чуднім переплечіню мы самы собі вяжеме гордіїв узлик барз неістого познання нашого шпеціфічного світа. Часто можеме слідовати нерозумны інтерпретації того, што ся стало, што видиме інакше в протиречіню з тым, што мы реално пережили. Не є того ніч особите, бо система познання об'єктивної реалности є незалежна на суб'єктивности свідомости, а термін „суб'єктивний“ значить детермінований особныма чувствами. З того випливать, же новы парадігмы родять ся в протиречіню з нашов представов о дійсности, же часто усвідомлюєме собі свою властну ограніченость і неспособность інтерпретовати з автопсії (властного погляду) познаны предмети і явы живота.

Кідь будеме продовжовати уважовати в контексті художнёй літературы, потім тота тенденція буде указовати ся іщі видніше, бо художні твори суть результатом світа ідей. Доля суб'єктивізму в них є даколи барз висока. Даколи така висока, же „реалістична“ реалность „забивать“ саму реалность, жебы на ёй гробі могла вирости нова трава, новий стром нового живота, живота новой реалности. Так vznikать нова културна сітуація, котра дотыкать ся чоловіка. Она спочатку указує ся як невидима, але фактічно є уж ёго частёв, перевышуго як реалность, як реалность трансцендентална. Без трансценденції мы бы стратили смысл про людську проєктовану реалность, бо мы, люде, не можеме в своїй свідомости ясно одділити минуле, сучасне і будуче. Тоты три світы нашого „я“ бесперерывно перекрывают ся. Хоць минулость може быти про нас неясна, не можеме ся ёй збавити. Сучасне мы часто розумиме як наслідок минулой екзистенції, а на будучность позераме ся як на дашто неспохыбнюоче, істе, а притім операме ся лем на іраціональность. І зато чоловік частіше обертать ся на віру, бо днесь познати будучность не є можливе. Можеме собі лем думати, же ёй познаме. Образно можеме повісти і так: мы практично находиме ся в погляді на будучность в такій сітуації, як алпініста

находить ся в небезпечній ситуації, на котрого каждую минуту може нечекано впасти смертоносный камінь.

Духовный живот каждого чоловіка складать ся з таких областей познання, як: *філософія, наука, релігія*. Але іскуству належить окреме місце, бо оно є каждоденнов частёв людей, науковця або маломіщана, віруючої або невіруючої особы. Іскуство не мож легко охарактерізувати, бо оно є неєднородне своїм обсягом, і к тому оно все ся міняло і мінять ся так, як розвивать ся живот, а з ним розвивать ся і сам чоловік. Днесь на іскуство позераме ся цалком інакше, як позерали ся люде в минулости. Самы зачаткы іскуства мали характер сінкретізму, коли общественны предствы і каждоденный живот общества были тісно звязаны з релігіов, а моральность была під сильным впливом тотемізму, фетішізму ці магії. Они давали іскуству форму і обсяг, а під їх впливом ся будовали першы будовы, котры пізніше набыли характер архітектурных конштрукцій. Так vznikнув танець, як і днесь можеме відіти в окремых племен, котрый вызначує ся становлєныма магічныма погыбами тіла, котрыма хотіли высловити своє подякованя природным силам, або застрашити злых духів, котры огрожовали їх живот. Частёв магічных танців была музика і мімічне іскуство, котре пізніше „переросло“ до высоко професіонального театра. Поступно так формовало ся і малярство як результат найрізноманітнішых імітацій каждоденных робочіх процесів. Але художня література творила ся з релігійных міфів, молитв або і з гімнів, котры vznikали на честь богів, пізніше началників, старійшин, князів, фараонів або цісарів.

Першы предствы о іскустві сформовав у старій Греції Арістотел в знамім трактаті „О іскустві поезії“, в якім іскуство розумить як „мімезіс“, т. є. наподобнєваня. Він твердив, же każde іскуство vznikать як процес наподобнєваня і служить на познаваня світа і чоловіка. Наподобнєваня є призначне про людей од дїтинства, чім они одлишують ся од інших живых творів і тым можуть набывати новы знаня. Окрем того Арістотел підчарковав і того, же наподобнєваня може приносити чоловікови спокій і розкош. Тым сучасно Арістотел положив і зачаткы естетікы як науки о прекраснім. Але він указав і на то, же наподобнєваня є і критеріом неєднакости іскуства. Іскуство,

як він твердив, розпознають ся троякыма способами: вшиткы предмети взаємно одлишують ся *предметами, способами і средствами* наподобнёваня (малярство, скульптура – фарбы і форми, музика і спів – гармонія і ритм, а поетичне іскуство вивжывать ритм і стихову міру). За найвысшы формы іскуства Арістотел поважовав поезію і музику. Наконєць треба іщі додати, же в античнім світі людське діятельство брали як діятельство художнє, при котрім добрый ремеселник зробіть досправды художнє діло. Так позерали ся і на науку, на астрономію ці геометрію, котры принимали як часть іскуства. Таке діятельство Греци называли просто – *мудростёв*.

Пізніше в Греції стрічає ся і з другов класіфікаціов – вшиткы ви-ды, роди і жанры „музичных” іскуств одділили ся од „механічных” іскуств і установило ся сім слободных іскуств: граматіка, реторіка, діалектіка, музика, аріфметіка, геометрія і астрономія. Спомянуты іскуства стали ся предметом работы слободного розуму.

2.2 Філозофія як основа іскуства

При баданю єдного з найважнішых проблемів іскуства – філозофії як основы іскуства, на самый перед доткнеме ся основного феномену людського „я” – культури, бо она представлять сістему основных ідей, котры дотыкають ся взнику, функціонованя і розвитку духовности як окремого чоловіка, так і цілых народів або народных комуніт. Она є амбівалентнов сімбіозов чоловіка і природы, чоловіка і громады, як і методологів їх баданя.¹⁰

Культуру будеме принимати як компліковано сформований текст, котрый далше розпадать ся на неконечну множину „текстів в текстах”, котры міджі собов створюють визначену єрархію смислів, а в конечнім результаті, служать людём нелем як форма комунікації, але і як посередник неперестанного творіння новых конотацій.

В посліднім часі „текст як культура” є в центрі увагы філософів, культурологів, лінгвістів, літераторів, психологів, педагогів, бо він є

10 В світі екзітує веце як 400 дефініцій культури. Вектор погляду детермінує шпеціфіку теоретичной предствы о ній. Єй подробніша характерістіка не є нашым цілём.

беспосереднє споєний із самов культуров. Текст „плетє“ культурный простор на єднім боці, а культурный простор є „матірєв“ вшитых текстів. Интерес філософії к проблемам тексту є інспірований стремлінєм дати одповідь посередництвом окремых гуманітних знань на вічны проблемы чоловіка, котры якраз неперестанно ставить сам текст. Але і гуманітны науки на зачатку ХХІ. ст. находят ся в ситуації глядана новой методології, котру мусить предложити главно сама філософія. Лем у взаємній коперації філософії і остатніх гуманітних наук можуть ся створити новы поступы думаня, і тым вирішити многы людьскы проблемы культурного і соціального характеру.

Тоты проблемы, vznik котрых запричинили самы тексты, суть споєны неминучостєв актуалізації найрізноманітніших модельовых ситуацій, котры суть результатом одношінь міджі языковима структурами і онтологічным матеріалом в художнім тексті. Доктыкать ся то таких літературных явів, як універзалны сюжеты, з котрыма ся стрічає в найрозлічніших культурно-історічных епохах; авторы їх перероблюють і приспособлюють в розлічных етнічных групах з цілєм дати їм нове значіння в новій культурній ситуації.

Поезія, проза і язык, т. є. художне іскуство, были оддавна звязаны з філософів. Уж Гомерова „Іліада“ і „Одісея“ є „повна“ філософования старых Греків. Їх наймудрішы люде („мудерці“, як їх ту называли) формуловали через дідактичну літературу античну філософію і направляли єй на роздумованя о козмосі, о світі, о чоловікови, о єго щастю, о правді, о доброті, але і красі. І Біблію треба відіти як переплетіння філософії і художнього слова, бо реч од зачатку діспонує способностєв высловлєвати ся як образом, так і думков. У філософів старой Греції (Платон, Сократ, Арістотел) і мыслителів старой Індії і Чіны (Кітая) художність слова досягла таких віртуозных высот, якы їм можуть завідіти і днешні їх колегове.

Філософія визначує ся тым, же она нараз „крачать“ з культуров, а частіше єй і „перебігать“, о чім свідчать і многы приклады, котры стрічає в історії цивілізації. В старім Римі то были поеты-філо-

зофи, як: Тіт Лукрецій Кара, пізніше то були філософуючі поети і прозаїци, як: Данте, Шекспір, Сервантес або Гете. К ним можемо зараховати німецьких романтиків братів Шлегелів, Новалиса і Тіка, про котрих домінантним знаком їх поетіки було „мішання“ поетичних і філософських ідей. Без перебівшованя можемо твердити, же філософія найвысшов міров позначіла цілу епоху романтизму і настоліла гуманітний розвиток європейской култури. Быв то і Е. Кант, котрый на художню творчость і на ціле іскуство позерав як на феномен унікатной силы розуму і унікатного моделу людської цілости. Він понукнув Шіллерови і ёго наслідникам можность апелювати к іскуству як к універзалному способу зновуобновліня чоловіка в ёго нівелізованім праві на живу, повноцінну екзистенцію. А Гегел того высловив іщі ясніше: „Найвысший акт розуму, котрый охоплює вшиткы ідей, є акт естетичный.“

В XIX. ст. філософования не было призначне про писателів – художня література была дость далека філософії. Але Ф. М. Достоевський, російський писатель, їх знову зближує. То не мож повісти о XX. сторочу, де култура ся дістала до кризи, зато на місце раціональних поглядів на чоловіка приходить феноменологія (Кассіер), котра до середини свого інтересу намісто надіндивідуальной абстракції ставить култ окремой персоны. Таки писателі, як: Франц Кафка, Музиль, Сент-Екзюпері, Шоу, Борхес, У. Еко, К. Уілсон, Джойс, Пруст і много далшых майстровскы вплітають філософію до художніх форм слова, діалогів, бо іскуство є факточно способом як высловити правду о животі. Одношіня філософії і языковых форм художніх текстів не реалізує ся лем в комунікації, в них філософія не може высловити адекватну свою „правду“. Правду треба „обявити“, „росшіфровати“, а тото ся може досягнути лем через лінгвістіку тексту (Рікер, Деріда і под.).

О зближіню філософії і іскуства в XX. сторочу свідчать і новы художні жанры, як філософска есеїстика, соціална фантастика і т. п., де філософія зачінає „супловати“ ідеї науки і в становленім смыслі старать ся інтелектуалізовати іскуство. Але тот процес фунгує і наспак, коли іскуство „вникає“ до філософского роздумованя

як средство шырїня філозофских ідей, котры філософ старать ся выявити в художнім текстї. Таки методологічны поступы, наконець, указали ся не цалком продуктивны, як то наповідають нам результати постштруктуралізму а пізніше і постмодернізму в другій половинї минулого стороча.

Таку художню літературу треба называти філософсков, котра в своїм культурнім просторї презентує нелем функції світогляду, але приносить і евристичны ідеї, якы приносять в філософску рефлексію новы смыслы. Ту треба підчаркнути, же художній текст не є ілюстраціов той або іншой філозофской теорії. Філозофска ідея, з котров ся стрїчає в художнім текстї, є высловена вербално прямо або непрямо а так само там, де она фукціонує як інтенція свідомости персонажа, героя художнёго твору. Формы реалізації філозофской ідеї в художнім текстї суть різны. Тото все залежало од неповторного субекта філозофуючого писателя. Таким був, наприклад, філософ Б. Рассел, котрый писав о большевізмі, історії западной Европы, о Кітаї, о моралїї, математїї і логїї, писав на морально-політичны темы і выступав проти войны, але в кождїй ситуації він презентовав себе нелем як філозофуючій публіциста, але і як філозофуючій літератор.

В іншій ситуації укаже ся читатель при читаню „Девятёх приповідок“ Дж. Селлінджера, котрый операть ся о стару індійску естетіку, котра визнавала девять поетичных налад чоловіка: любов або сексуалне пожиткарьство, сміх і іронія, сочувственность, гнів, мужность, страх, гнус, упертость і зречіння ся світа. В подобній ситуації буде і читатель при читаню многозначного роману Ф. Кафкы „Замок“, де стрїтимо ся з історіов роспаду імперії Габсбургів, з комплікованов сімболіков і психоаналізав при сучаснім перетрансформованю автором старых міфів. Неменьшы проблемы настануть перед читателём при читаню роману М. А. Булгакова „Майстер і Маргарита“, де перед нами дефілує стара Москва, стара Іудея і фантастичный мір Воланда. Комплікованы дієвы планы суть характерістичны і про романы У. Еко, М. Пруста, Дж. Джойса і многих других знамых світових писателїв. Спомянуты писателї при компонованю своїх текстів вивжывали

інтроспекцію,¹¹ вышмаріня,¹² „загушчіння“ тексту (Кафка, Булгаков), фантастику, як і „друготну наочность“, де частіше реалізують ся метафори з цілём обыйти зажыты шаблоны і кліше і вернути слову первістный смысл.

В другій половині ХХ. ст. натиск філософії до сфери іскуства (де літератор є лем ёго частёв) набываць свої особитости: А. Моруа спомінаць о своїм учітелёві – тыж літераторови, же они старали ся філософію переробити на літературу, а літературу на філософію. М. Пруст в романі „Гляданы страченого рая“ помістив ідеї філософів, але ту вжив і особитый словник науковців свого часу. А о романі Т. Манна „Чаровна гора“ можеме сміло говорити, же є то чіста філософія. Подобных прикладів є дость. Таке узке переплечіння філософії і художнёй літературы можеме высвітлити тым, же в ХХ. сторочу, але главно в ёго другій половині, позиція чоловіка в модернім і постмодернім часі кардинално ся змінила і настала радикална зміна в основі культуры моделу чоловіка. В другій половині минулого стороча зачав ся формовати новый модел чоловіка, як і ёго одношіня з навколишнім світом. Настали часы, коли уж было недостаточным описовати і обяснёвати то, што уж было, але vznikла нутность творити нового чоловіка і нову культуру. Філософ Бергсон приходить з думков абсолютной цілостности внутрішнёго бытя чоловіка, як і з думков о нерозрывній єдности чоловіка і світового бытя. А Гайдегер є того погляду, же онтологія є феноменологія людської екзистенції. Іншы філософы (Бергсон, Ортега-і-Гасет) твердять, же чоловік є інштинктивно-віталне створіня, а концепції фрейдістів, персоналістів і неотомістів відять в чоловікови лем дашто сексуалне і агресівне, але є то і створіня од Бога і ним є маніпуловане. Таки теорії чоловіка ставлять до опозиції общества, народа і масы як даяку абстрактну єдиніцію.

Найновша європска література приходить з моделом чоловіка, который є слободный і знать перетворёвати себе самого. А найефективнішим средством на ёго моделованя є слово. Нове слово якраз веде

11 Подробне описаня свідомости чоловіка, коли він ся тішить, терпить, любить, перемагать або програвать, а притім він рішать свої проблемы.

12 Писатель притім поступно старать ся вывести читателя з ёго „автоматізму перцепції“ тексту і нутить го, абы з іншого погляду обычайне увідів в новім необычайнім світлі.

к порушенню традиційної представи чоловіка як субекта, котрый частіше проявляв ся як опозиція остатньому світу. З художньої літератури витратив ся герой-індивідуаліста і зачала писати ся нова епоха, де чоловік є нероздільнов частів бытя і ставать ся творивим феноменом свого жывота.

Боги інтелектуалів ХХ. стороча (Гуссерл, Ніцце, Фройд, Бергсон, Керкегор і други) а з нима психоаналітици, екзистенціалісты, модерністы і постмодерністы, аналітици і структуралісты, герменевтики і антропологи были тісно споєны з розвитком іскуства і художньої літературы, што проявило ся в обсягу, формі, в языку і штілі. Днесь можемо лем тяжко представити моделованя образів чоловіка в художній літературі окрем названых і не названых концепцій, окрем концепцій, якы писателєвы понукать філософія. Правда, того не тыкать ся масовой культуры, котра є анонімна і „бесфаребна“.

2.3 Філософія і погляд на світ (світогляд)

На самім зачатку треба повісти, же філософія не є панацея погляду на світ. Можемо говорити о філософскім погляді на світ, але не можемо твердити, же філософія є погляд на світ, же є світоглядом. Філософія є слободный погляд на шырокого спектра проблемы чоловіка в контексті ёго інтеракцій з остатнім світом, але світогляд є сума принципів, поглядів, пересвідчінь і оцінєвань чоловіка, котры впливають на ёго активности і сістему цінностей окремых людей, соціалных груп або і цілой громады. Світогляд є атрибутівнов характеристіков людського жывота, котрый можемо розуміти як дінамічну силу, котра го іншпірує і веде через неконечны сітуації, з котрыма ся стрічать у своїм жывоті.

Світогляд розуміме як компактный структурований феномен, де ёго ядром є наша представа о світі, але він є зарівно і „універзалнов методологіов“ на каждоденне наше рішіня. Світогляд – то є каждого з нас образ світа, котрый vznikать як результат сумы знань, нагромаджєных здоровыма смыслами чоловіка, науков, виробным і художнім діятельством і т. п. Світогляд – є і обобщіня минулої історічної ску-

шености наших предків. Поняття чоловіка о світі детермінує напрям (вектор) його світогляду.

Світогляд є визначований його носителем подля часу, етніка, соціальної групи, окремого чоловіка, але може бути визначований і подля форм духовности: научної, релігійної, міфологічної, як і подля окремих рівней перцепції світа: емоціонального, логічного і теоретичного. Емоціонална перцепція світа – то є емоціонально-психологічна сторона світогляду, а логічний світогляд формує ся під впливом познаних образів і вивживання научных знань. Теоретичне розуміння світа є освоєвання погляду на світ як результат теоретичної скушености найрізноманітніших научных познань о чоловікови і світі.

Емоціональне розуміння світа проявлять ся у чоловіка в позитивнім або негативнім розуміню свого соціально-психологічного статусу і остатніх масових налад. Друге розуміння презентує ся вообщє в поужытих знаннях, котры субект дістає в процесі штудій і самой соціалізації. Трєтє розуміння світа є результатом теоретичних розробених ідеологій, релігій, науки, системів етіки, права і т. п. Каждая з названих рівней світогляду визначує ся становлєним ступнєм освоєних знань і можеме їх розуміти як релативно выаргументованы, мотивованы і адекватны. Так, наприклад, емоціональне приймає світа не мож створити. Оно взникать стихійно, лем на основі формалних і поверьхніх скушеностей в беспосереднім соціалнім окружіню його носителя. Оно потім визначує ся значнов некрітічностєв, шаблонovitостєв і многыма, часом освоєныма предроссудками. Теоретичне приймає світа робить з чоловіка крітічну і духовну особу, але она того може і зловжыти, чім наконець мінить ся ей погляд на політічну ідеологію, тратить своє крітічне значіння і мінить ся на порожні гєсла і догмы.

Уведжены аргументы ясно назначують, же філософія і світогляд не можуть быти ідентичны, бо світогляд не діспонує высокым, ці „аболутным“ ступнєм теоретичного познання, котрым діспонує філософія. Світогляд може быти россяглый і складати ся з многых верьств, може обяговати найрозлічніше спектрум одражіння світа

в свідомості чоловіка – од фантазії, абсурдності аж по продуману (і „фалошну“) ідеологію. Філософія не може нам послужити як прогноза світогляду.

2.4 Світогляд і творчість писателя

Філософічна орієнтація писателя (особи) зачінає ся з моменти його відношення к оточуючому світу, а глибина його уваги є дана індивідуальними невідповідностями, котрі становляють вектор творчого мислення. Індивідуальна невідповідність (психологія особи) детермінує динаміку активності і характер творчого діяння писателя. Она є про художника його цілісний стан позицій, котра при деяких змінах проявляє ся на певних етапах творчого процесу – при виборі фактів і емоційно-логічних поривів реального світа, при формуванні основної думки і характеру її тематичної реалізації. Світогляд визначає йому індивідуальний спосіб споглядання світа, його сприймання і оцінювання ведно з емоційним переживанням, т. є. в його душі тіснішим способом переплітають ся логічні поступки з неусвідомленими почуттями. Інакше відомо – в його оцінюючій естетичній орієнтації безперервно іде „боротьба“ між суб'єктивними і об'єктивними цінностями, бо художнє пізнання не є можливе без філософського осмислення життя, не мож вирішити конфлікти між представленими о тім, що має бути, і тим, що дійсно є. Якраз конфлікти нам призначають найтісніше переплітання соціально-психологічної функції мистецтва з філософів. Тут є „сховані“ моральні ідеї часу в загальному плані, як і конкретного чоловіка, котрі б мали стати ся нормами про художню творчу роботу писателя. Але хочькотрий історичний об'єктивний факт, з котрим зустрічає ся в художньому творі того або іншого писателя, є „переробленим“ продуктом його морального погляду, т. є. є продуктом його суб'єктивності. Наприклад, погляди русинського поета Юрка Харитуня можемо знайти в його поетичних збірниках, котрі є тематично орієнтовані на русинську долю його „малой землі“ – Сніщины, на трагедію, як він то чує, декількох русинських сіл, котрі були затоплені водами старинської водної гати. Така ситуація

не ставать ся в животї чоловіка часто, но як стане ся, бере ся як дійсна трагедія тых, котры частіше в старобі мусять знову зачинати жыти в „чуждїм“ світї, і хоць на якостный живот уж не зістало дуже часу. Тема „несправедливости“, росчарованя, скламаня, трагедії і завзятой судьбы переходить у нёго із зборника до зборника. Тото є ёго субективна позиція, але она не решпектує цивілізачны обективны сітуації, котры нам дїкує „высший прїнцип“ цілого общества в данім часї. Як недостаток тематїчного діапазону розумиме узкий круг тематїкы ёго творчости. В ёго зборниках не стрїчаєм ся з такыма „вічныма“ темами, як загадки живота, або не дочїтаєм ся о тайности споїня вічности і короткым моментом перебуваня чоловіка на землі, смертєв і животом і другыма „вічныма“ темами.

Проблем світогляду писателя і ёго творчости треба розуміти як єден з дуже важных в теорії літературы. Він є детермінований тым, же наданя художника не є ізоловане од общества, в котрїм він народив ся і формовав ся ёго світогляд. Писатель таким образом став ся частєв даного соціального окружїня, котре значно впливало на ёго духовный світ, чувства, думкы і т. п. Так поступно формований ёго світогляд ставать ся організованов сістемов філософских, політичных, релігійных, етїчных представ і ідеалів, котры будуть мати рішучій вплив на цілї ёго творчости і ідейну позицію.

Каждый чоловік має свою сістему світогляду – она може быти або шкрупүлозно продумана, або менше оброблена. Може быти і „росторгана“, неясна в многих напрямх. Може выступати як домінантний характерістїчний знак художника протягом цілого живота, але може ся і мінити. Не може ся стати, жебы художник був без світогляду, як не може без нёго жыти ниякій член общества.

Може ся стати, же в душі самого художника в конкретнім часї взникне конфлікт міджі ёго талантом і, наприклад, релігїов, міджі ёго індівідуалностєв і Святым Писмом, міджі ним і общественнов сітуаціов, в котрій він у визначенім часї зачинать відїти силу, яка го на силу хоче направити на путь, яка не є про нёго акцептуюча і реална. Конфліктів у душі художнїх творцїв може быти веце, но нїхто з них не є обычайным ілюстратором реального живота або той ці іншой кон-

цепції. Як приклад „конфлікту“ писателя і ідеології (релігійної або іншої) уведемо слова Л. Пастернака, котрый на адресу свого роману „Доктор Жіваго“ повів: „В романі я схосновав релігійну символіку главно зато, жебы ем ей перетеплив. А дакотры критіци суть дочіста захвачены тьма сімболами, котры я дав до книги так, як дають до дому пецы, жебы їх зогріли.“ З уведженого погляду писателя vyplивать, же релігійна ідеологія в ёго романі не грать барз важну роль. Але того не дасть ся повісти о романі Д. Алігієрі „Божска комедія“, де релігійна представа о світі грать домінантну функцію, без котрой роман бы не міг vznikнути.

Треба підчаркнути, же писатель не є ілюстратором філософських концепцій світа. Він бы мав быти неповторным і творчім чоловіком, котрый і хоць находить ся під впливом той або іншої ідейной концепції, він все бы мав старати ся ідею трансформовати і приспособити ей свому заміру, котрый є діктований скушеностёв, інтуїціов, художнім талантом, т. є. художнім вкусом. Наприклад, домінантнов ідеёв художнёй концепції у А. П. Чехова быв сам чоловік, у нёго треба глядати правду: „Верить в Бога нетрудно, вы в человека уверуйте. Личность превышает всего, выше законов церкви, суда, государства.“ Чехов в своїх приповідках нарисовав провинціалів – глупых, простых з їх брыдотов, т. є. нарисовав многы неприємны і негативны стороны живота в Росії, але притім він все утверджовав высшы прінципы живота, бо высшы розумны законы чоловік досягує через здоланя властной лїнивости, нуды і отупляючих стереотіпных днів.

2.4.1 Типы світогляду писателя і їх вплив на цілі творчости

Типы світогляду чоловіка (і писателя) можеме розділити на дві группы: на соціально-історичный і емоціонално (екзістенціально) персональный. Світогляд, як было уж спомянуто выше, в кожій ситуації впливать на нашы животны цілі, служить нам як стратегічний вектор. Він далше детермінує средства і способ реалізації наших цілів.

Історично-соціальний тип світогляду формовав ся і формує ся в хронологічному порядку – од давноминулых до днешніх днів. Він подавать чоловікови основны інформації о найважніших принципах часу, о розвиваню думаня, о змінах самого світогляду, котрый зарівно мінив ся з часом. Найстаршым типом світогляду є *архаїчний тип*, котрый визначає ся найтіснішым споїнем реального і фантастичного, де тотемізм, фетішізм ці анімізм суть домінантныма формами віры. Людське „я“ было ідентичне зо світом, в котрім жыли люде, т.є. вшитко жыло своїм животом – як чоловік, камінь, так і сонце. Главным цілём живота было вылагодити кождому живому существу. Якраз ту треба глядати зачаток ритуалів, ідолів і жертвоприношіня.

Другым типом світогляду є *тип міфологічний*, котрый якостно одлишує ся од першого – vznikать „я“ як субект, а з ним і „він“, дахто другый, який поступать і думать інакше, не так як „я“. Вникать новый феномен в історії людства – *конфронтація*. В тім часі „родять ся“ боги і баї, приповідкы, міфологія а з нима і нова психологія чоловіка – быти силным і „камаратити ся“ з богами – значить мати ся ліпше і быти богатшым.

Далше діліня світа „проходило“ в часі взику предствы о „тім“ і „другім“ світі, коли появлять ся термін „душы“, „духа“ і тіла. Вникать *віра*, віра в дашто, што не мож было увідіти, віра без крітичного оцініня. Вникать концепція о створіню світа Богом, як і концепція о *добрі* і *злі*. Жывотны цілі так стали визначати ся релігіозностём, *релігіознов нормов*, яка визначовала, ці чоловік жые „справно“ або „несправно“.

Вышов формов світогляду є *філософський тип*, який формує ся в часі, коли нагромадили ся такы великы знаня о самім чоловікови і світі, така крітична маса, яка категорічным способом вымагала передумати вшитко старе і дати му нове значіня. В тім контексті на попередне місце діставать ся персональний (пріватный) рост, саморозвиваня, самоактуалізація, проходить індивідуалізація чоловіка; чім западна цивілізація буде далше розвивати ся, тым выразніше буде одлишовати ся од цивілізації восточної і орьєнтальной.

Емоціонално (екзистенціально) персональні типи формують ся так, як чоловік (персона) росте – од моменту, коли зачинать внимати себе і світ около себе – найперше маму і остатніх людей... Про зачаточны штадії формованя світогляду є призначне „збераня“ інформацій, які можуть обсяговати найрізноманітнішы координаты многих типів світоглядів. Їх комбінація – віры, традиції, научных даных, законів, аксіом і т. п., дають нам найрозлічнішы сістемы і штруктуры „мудрости“, котры визначають „філософію“ і моральность каждого чоловіка, главно ёго персональний статус і місце в громаді. Емоціональны типи можуть быти: *догматічний*, де чоловік некрітічно переберать перевірены і неперевірены новы інформації і притримує ся догм і „своїх правил“. *Рефлекторный* тип світогляду є оснований на підсвідомых рефлексах, котрых притримує ся особа, але без активного їх усвідомлїня і зато дость імпульзивно. Саморефлексія ту іщі не грає важну роль.

Визначнов характерістіков особы з високов культуров світогляду є того, же она обдарована даным культурным феноменом, сістематічно находить і модіфікує застарілы і пережыты світоглядны сістемы і архетипы, самостатно і креатівно освоєє культурно-соціальный потенціал своїй персоны і комуніты. Формовати і рїшати проблеми можуть лем тоты особы, котры мають способность заміряти ся на активну самосвідомость, на світоглядну рефлексію, котрой выслідком є особна індивідуальность, самоособность. Так сформована особа самобытно і творчо реагує на проблеми властного жывота, крітічно ставить ся к проблемам свого окружіня ці іншых общественных сітуацій даного часу. Але наданий, самобытний писатель або поет окрем пережываня свого „я“, мусить розвивати і находити новы формы одношіня з навколишнім світом, творити через оцінёваня все новых каждоденных сітуацій естетічний вкус, творити нове культурне богатство.

При баданю вопроса о одношіню міджі творчім діятельством писателя і ёго замірянём треба брати до увагы два аспекты проблему: *генетічний* і *функціональний*. Як будеме бадати генетічне діятельство художника, треба знати, же оно опереджать заміряня, а при функціоналім баданю заміряня, яке было сформоване в минулости, опереділять наслідне. Як першы імпульз на vznik заміряня є потрібна

ситуація, яка наповнить його обсяг, бо лем при стрічі потреби з предметом (проблемом, конфліктом) є то акт надзвичайний, акт, котрый „спредметнює“ потреби наповніня його обсягом, котрый художник бере з даного часу і його навколишнього світа.

На псіхіку і skutky чоловіка в каждоденнім животі частіше впливають його *емоціонально-афективний* і *імпульзівний* обсяг. Емоції художника суть носителями соціального обсягу, а біологічний фактор їх або ослаблює, або зміцнює. Другый тип псіхічного складу художника є тип з *об'єктивными* і *раціональными* тенденціями художнє зображати зволены вопросы і проблеми, де явно проявлює ся всебічний псіхологічно-соціальный погляд і виділять ся высшыма формами думаня і прояву волі. Кідь літературознателєви є ясно, який з назначеных двох типів псіхіки художника домінує, він може легше рішати проблем неусвідомлености, бестямности, як і проблем усвідомлености в творчости писателя або поета.

2.5 Естетіка і художня література

Искуство – є феномен естетічний, а його сфера діяня – створены високо талантиливима людьми художнї творы, понукнуты читателєви на естетічне насолоджіня. Шпеціфіка естетічных усвідомлїнь є в тім, же суть результатом припинаня світа в найрізноманїтнішых формах і понятях естетіки через призму *естетічного ідеалу*, який ся розвивав довше як дві тисячроча в контексті філософії, теології, художнєй практикы і художнєй критікы. Естетічне припинаня світа в кождім новім часі проглублєвало ся абсорбціов вшыткого, што ся тыкало рефлексії прекрасного і іскуства. То были предствавы о природі іскуства, языка, вкусів і ідеалів, естетічны концепції, критерії як результат естетічных глядань.

Естетіка – філософічна дісципліна, а понятя „естетічне“ треба розуміти як основну категорію естетікы. Попри понятю „естетічне“ в естетіці важне місце займають і понятя „прекрасне“, котре як категория естетічного вживало ся філософами значно скоріше. В минулости науковці їх стотожнєвали, але в послїднім часі їх диференціюють. Як

рігоровно ся позераме на понятя „естетічне“, потім будеме ёго розуміти як формалне означіня найрозлічніших естетічних категорій, які не все обсягують або інклінують к „прекрасному“. Але „прекрасне“ будеме розуміти як найблизшу естетічну категорію, котру мы бы могли стотожнёвати з естетіков. Естетічныма будеме поважовати такы думковы моделы, котры доволюють нам ясніше приближыти ся к розуміню ідеалів „прекрасного“, „шумного“ і „наднесеного“. З другого боку можеме стрітити ся з артефактами низкой естетічної цінности як з творами прсевдоіскуства, котры далеки од ідеалів, які голосить естетіка. Такы „безобразны“, „мерзкы“ творы, і хоць „безобразне“ є естетічна категорія, не можеме принимати як естетічно цінны. Їх можеме характеризовати як літературу *естетізовану*, т. є. „замасковану“, де форма домінує над обсягом. Треба мати на увазі, же естетічне є результатом абстракції і художнёв фікціов.¹³ Пізніше можеме стрітити ся і з розумінём естетікы як вызначеного прямованя в іскустві (естетіка класіцизму, романтизму, реалізму; естетіка художнёго штілу і т. п.).

Найважнішым елементом естетічного приниманя є *естетічне чувство*, яке вызывать у нас красоту або мерзкость предметів ці об'єктів. Можуть то быти явы природы, художні творы, шумне облечіня, бутор в новім домі, як і почіны людей. Естетічны чувства можуть быти *пасівны* і *активны*. В другій сітуації они стають ся активныма, коли творчо входять до псіхікы чоловіка і суть важнов частёв ёго каждоденной саморефлексії і діяня. Активны естетічны чувства мають велике значіня про творивых людей, котры як носителі свого суб'єктивного погляду на світ мали бы в максіmalній мірі проявити об'єктивний характер при абстрагованю реалности. Слїдуючов даностёв естетічного чувства є ёго *доброжелающий* характер, який виходить з потреби чоловіка естетічно переживати каждую минуту в животі і так

13 Німецький філософ Іммануїл Кант твердив, же предметом естетікы є прекрасне в іскустві. Але естетіка, як він твердить, штудує не предметы прекрасного, то лем мы судиме о прекраснім, т. є. естетіка є лем критіков естетічных способностей суджіня о прекраснім. Георг Гегел твердив, же предметом естетікы є філософія іскуства або філософія художнёго діятельства. Він твердив, же естетіка занимать ся становлінём місця іскуства в сістемі світового духа.

додавати собі ціну і гордість. З такою тенденцією одношіня к собі ся стрічаєме уж в предсвітнім часі у чоловіка, який нам зохабив доброт-но зготовлены предмети і образы.

К найзнамішым естетичным чувствам належать: *естетична при-ятность, благота, насолоджіня*, котры роблять нам радість при пер-цепції звуків, фарб, найрізнішых форм граціозных рухів тіла. Комп-лікованішы естетичны насолоджіня vznikають при перцепції цілого ряду предметів і явів, котры ся складають з визначеной множини елементів. В такім припаді естетичны приємности формують ся як су-ма вшитых елементів, які чоловік принимать. Мы їх принимаєме як гармонію (або і дісгармонію), де окремы елементы находят ся в кон-кретнім взаємнім одношіню. Чувство прекрасного впливать на нас при погляді на шумну квітку, країну, машину, але і діятельство хара-терного чоловіка. Треба підчаркнути, же естетичны чувства не суть інштинктивны і неконтролёваны. Они все мають оцінюючий характер, котрый розвивав ся в історичнім процесі, і мають історичну природу. Таким способом естетичны чувства можуть в розлічных історичных епохах мати розлічны понятя о прекраснім.

Высшій ступінь естетичного чувства є *чувство наднесене* яке vznikать при перцепції явів світа і перевышує обычайну міру каж-доденного приниманя, в якій проявлюєме высоке надхніня і дава-ме почливість силі природы і людському геніюви. Такыма силами можуть быти розбурены рікы, страшный огонь, котрый вшитко ніщить, величезны горы, безмірны просторы, розбурене море, ко-лосалны гати, надлюдьскы проявы і т. п. Такы чувства барз позі-тивно впливають на чоловіка нелем в естетичнім контексті, але і в контексті благотворного, бо они проглублюють ліпшы стороны ёго характеру, додають му силу і ядерность духа, мотивують быти ліпшым і доконалішым.

Наднесеному чувству є близке і *діонізійство*, з яким ся стріча-ме в XIX. сторочу, дякуючі німецькому філософови Фрідріху Ніц-це, котрый написав книгу „Роджіня трагедії з духа музыки“ (1872). Прекрасне в ёго розуміню є аполлоністичне зачатя, яке найвыпукліше проявило ся в античній скульптурі і епосі. Про них є призначне чув-

ство міри, рівноваги, покоя, абсенція наремности і т. п. Діонізійство є протилежна амбівалентна сила аполлоністичному зачаттю. Є то світ святкованя і опьянености, де „росказовав“ бог Діоніс-Вакх, бог вина і розкошу. Є то світ найкрасших снів, наремностей, тілесных вакханалій, ці докінця шаленства. Найяснішы проявы діонізійства нашли своє художнє виражіня в музиці Вагнера а пізніше Моцарта. В поемі „Так говорив Заратустра“ Ніцше „сформуловав“ поетіку „надчоловіка“, який завзято тягне ся к верьху і без ганьбы голосить „красота є там, де я хочу цілов своєв волєв“, як говорить єден герой поемы. Аполлонівску естетіку можеме називати класічний, т. є. упорядкованым внутрішнім смыслом бытя.

Найкомплікованішым естетічным чувством є чувство *художнього прекрасного*, бо оно мать надміру комплікованый і неповторный характер. То пояснює ся тым, же художні твори не суть фотографіов дачого, ани механічним копірованєм реалности. Онтологічний матеріал талантиливый художник перетворює і створює художні образы дійности, котры выкликують у читателя естетічны чувства прекрасного. Правы художні твори суть богаты обсягом. В них реалность все выведжена на сторінках книг в очіщеній формі од вшелиякого баласта, де форма і обсяг чутливо выважены, што забезпечує чутя художнього прекрасного. Тото чутя прекрасного є результатом піднесеного духа, надхніня майстровством художника, ёго способности виявити художнім словом многы замотаны конфліктны сітуації в животі протагоністів.

Чувство *трагічного* є не раз іщі комплікованіше. Оно vznikать на граніці живота і смерти, де судьбу героя не раз назначують нечеканы і такы постіканы пригоды, з котрых він не може найти безпечный выход. Ёго безвыходна сітуація выкликує силны душевны травмы, коли читатель переживать нелем художнє переживаня, але они і ёго нутять трапити ся, сочувствовать з протагоністом, або і побурёвати ся. Таке глибоке переживаня судьбы героя нутить читателя задумати ся над собов, нутить передумати свою сітуацію, нутить збавити ся каждоденной наївности. Даколи глибокы чувства выкликають потребу бороти ся з недостатками в животі. К таким пре-

красным художнім творам належать і трагедії старой Греції, трагедії В. Шекспіра і многих світово знамых художників слова.

На другім кінцю трагічного находить ся *чувство комічного*, де сміх є главнов силов рішення конфліктів, які vznikають в комічній ситуації, т. є. там, де застаріле выжадує собі іщі право на свою важность і суверенность. Ту якраз треба, як твердив Арістотел, глядати недоконалость. Треба ей глядати там, де чоловік чує незлагоду міджі пустотов і бесцінностёв і великыма од них обчекованьями. Треба глядати там, де емпатічний чоловік видить пустоту і бесцінность, яка претендує на важность і релевантность. І того естетічне чувство, подобно як трагічно, не меншов силов може побуджовати чоловіка, жебы ся призадумав над своёв недоконаlostёв і принутив направити ся. Аналогічно тыкать ся то і цілой громады так, як то указав Міквел Сервантес в комічнім романі „Быстрый рыцарь Дон Кіхот“, де находить нерозум морального як наслідок неможности екзистенції природного в жывоті чоловіка.

Але комічно не є лем смішне. Комічне є окреме поступованя (характера) чоловіка к реалности, в котрій він ясно видить непорядкы і антигуманне діяня. Чоловік-комік выступать як одкрыватель непорядків, указує на нарушіння нормы законів красоты, на нарушіння одношіня формы і обсягу. Він може обернути ся к многоформным средствам выражіня комізму – к сатирі, гротескности, іронії, гумору або і к дотыкаючому сарказму. Із повідженого выпливать, же комікови належить дуже важне місце в жывоті общества, бо він, окрем іншого, в нїм є активным выхователём *естетічного вкуса*.

2.5.1 Вкус як естетічна категория

Естетічным вкусом будеме розуміти людську способность, вдяка котрій можеме посуджовати навколишній світ, класіфіковати што є прекрасне і што не є, де вызначаючим фактором буде доброжычливость або незаінтересованость. Сучасно треба підчаркнути, же кідь будеме посуджовати предмет, мы не будеме позерати ся на ёго красу з погляду того значіня, яке бы міг мати про нас. Повісти, же предмет

є красний, значить, же мы підчаркуєме свою самостатность (незалежность) і не проявлюєме о нёго найменший персоналный інтерес. В негуючій характерістіці наше суджіня уж бы не было естетічным.

Даний теоретічний проблем подробно проаналізовав німецький філософ Іммануїл Кант в роботі „Крітіка способности суджіня“. Пізніше ся к нёму висловлювало много філософів, котрым ся не подарило однозначно го дефіновати. Естетічний вкус є частёв нашого каждоденного жывота, в тім числі і жывота художнёго. Жебы мы могли естетічно комуніковати зо світом і о світі, мусиме діспоновати даяким шпеціфічным даром. В минулости в старій Греції спочатку естетічний вкус споёвали з Еросом (Платон, Плотін), пізніше Арістотел підчарковав псіхологічний момент художнёго пережываня, але адекватно основа того понятя была становлена лем у XVII. сторочу, коли як перший ёго вжыв іспанський мыслитель Балтазар Грасіан в роботі „Кишеньковый оракул“ (1646). В ній конштатовав, же чоловік є набитый способностёв людського познання, яке ся шпеціально орьєнтує на порозуміня прекрасного в художнім творі. З того часу понятя „вкус“ („gusto“) ставать ся єднов з найважніших категорій естетіки, котра формує ся як самостатна філософска дісціпліна, де централне місце належить аналізу вкусу.

Французькы теоретіци класіцизму естетіку розуміли як раціоналісты і норматівисты (Буало, Волтер), англійскы сензуалісты в естетіці (і вкусі) підкреслювали людскы чувства, імпресію, котры повязовали з моралностёв і субектівностёв (Юм). Окреме місце в розробці проблему естетічного вкусу належить Кантови, котрый збачів, же внутрішнє є протиречівє і детермінованє общественно-індівідуалным характером. Пізніше підкреслюваня *індівідуальности естетічного вкусу* стане ся оснований каждой новой дефініції вкусу, де окрема індівідуальности буде підчарковати ся і ёго інтуїтівность і емоціональность, яка випереджує раціональне естетічне суджіня. Найвеще зачінають цінити ся такый естетічний вкус, в яким высша міра субектівности одповідать обектівно естетічній реалности. Кількостнов характерістіков вкусу треба розуміти фактор ёго розвинутости або нерозвинутости глибинов або ёго поверхностёв. Чім глубше роз-

винутый вкус, тым всебічніше може постиговати цінности в тексті, обявлявати в нїм смысли, які автор понукать чітателёви. І наспак, недорозвинутый вкус не є надійнов і сполягливов орьєнтаціов в текстах.

Якость естетічного вкусу залежить од вихованя, звиків, характеру, генетічных даных і других, притім найрізноманітніших впливів громады на псіхіку чоловіка. Они у визначній мірі формують естетічний вкус субекта і придають му неповторный характер. Естетічний вкус є непосредне споєный з конкретным чоловіком, але він є зарівно і частёв своёй родины, комуніты і свого народа, котрый уж в минулости сформовав конкретны етічны і естетічны нормы, які мали все вплив на ідеалны представы о животі. Якраз тот „універсальный“ ідеал неперерывно раціонално впливав і на естетічны вкусы каждого індивідуума народного колектіву.

Великий вплив на формованя естетічного вкусу на чоловіка мать іскуство, яке впливать на нёго каждоденно і спонтанно. Пізніше, коли він дозрівать, естетічний вкус цілено розвивать ся в контексті ёго будучіх професіональных інтересів (естетічний вкус як соціокультурный феномен, як педагогічний процес і як професіональна реалізація). Естетічний вкус таким способом треба розуміти в найшыршім соціокультурнім і конкретнім практично орьєнтованім смыслі. Він є єдно з естетічных форм свідомости чоловіка, яка ся складать з естетічных чувств, потреб, естетічного порозуміння і оцінки, вкусів і ідеалів. Тоты естетічны категорії находят ся в конкретных одношінях міджі собов і творять історічно мінливый, але про каждый історічний час єрархічно упорядкованный комплекс. Естетічний вкус не може быти нейтральным. Лем вкус, говорив Ф. Шіллер, вносить гармонію до общества (громады), бо він створює гармонію в індивідуумі. Вшыткы іншы формы презентації чоловіка ёго розділюють, бо они звеличують будь емоціоналну або духовно-логічну часть ёго основы. Якраз через гармонію естетічного вкусу ослободжують ся як емоціональны, так і розумовы силы чоловіка, котры найвыразніше проявляють ся в творчій роботі. Великий вплив на естетічний вкус мать і мода.

2.5.2 Іскусство і правда

В минулості догматична естетика твердила, же іскусство і наука суть дві форми познання той самої реалности. Але уж на першый погляд нам буде ясно, же іскусство є цалком іншый феномен як наука. Історичный роман не може супловати научну монографію о тім самім історичнім часі так, як і географічна мапа части хотаря не є тот самы хотарь, котрый намалёвав малярь. Розділ міджі нима є значный – план не може нагородити намалёваний образ, а образ не може повнити функцію плану. Научны знаня і художній образ взаємно не корешпондують. Художній твір є матеріальний артефакт, чім ся одлишує од научных знань. Кідь знаму формулу А. Айнштейна „ $m = c^2$ “ выкрешеме до каміня, она ся не стане художнім твором, бо все буде лем научным знанём. Але як художній твір зніщіме, зліквідуєме ёго „матеріальность“, він раз навсе стратить ся, зникне. Не є важне, як мы выповіме научны знаня, як їх сформулуєме, але художній твір є все конкретный у самій своїй основі.

Кідь хочеме пересвідчиво одповісти на наш вопрос, треба собі усвідомити, же предметом іскуства є сам чоловік, чоловік і природа, але лем з конкретного погляду, лем як частка універзума, частка природи і чоловіка, і їх взаємна інтеракція. В образі іскуства є намалёваний обективний кусок реального світа, але є то выповідь субективна, выповідь з душы самого художника, што значить, же художній образ є все „сума“ обективного і субективного. Через субективне в образі є все явный ёго автор, ёго емоції, ёго душевны переживаня, ёго світогляд, ёго депресії і радости, т. є. в образі мы найдемо того, *што* є одражане і *як* є одражане, але оставать вопрос: *чим* є предмет одражаний, якыма сторонами свого характеру автор вступать до образу. Натискать ся нам іщі єден важный вопрос: автор выберасть собі часть обективного світа. А нас інтересує, чом якраз тоту часть собі выбрав на реалізацію свого субективно художнёго в образі? Одповідь на тоты вопросы нам дасть релевантну представу о одношіню іскуства (художнёй літературы) і правды, бо іскусство самобытным способом высловлює ся і реагує на проблемы світа і чоловіка в нім. Якраз із способности іскуства реаговати на проблемы чоловіка в світі

взникать представа, же іскуство є умінём познання, што впливають на першый погляд з простой логікы, же хочька выповідь іскуства є все результатом познання. Фактічно то не є так. Уведеме простый приклад: зачінаць сніжыти, а я ся зачінам тїшыти з каждой сніжынкы, з ей неповторной формы, котра в мойй руці і душі выкликує неконечну радость, бо зиму я збожнюю. Каждая сніжынка вливать до мене надію, же можу досыта ся налижовати, быти на чістім, і хоць холоднішым воздусі, можу повісти, же каждая сніжынка мені сповіщать, же буду жыти іщі даякый час. Але сніжынка, як і много аналогічных впливів на мою душу не може быти в нашій сітуації предметом познання, але і так є то сила природы, котра нас облагороджує. З назначеного впливать, же міджі художнім образом і научнымы знаннями є діаметральный розділ, што нам доволить конштатовати, же іскуство не є познанём реалной дійсности.

Одповісти на проблем правдивости в іскустві значить одповісти на проблем правдивости красного, а красно є естетічна категорія. Естетічны цінности в жывоці чоловіка суть практичны ёго приспособлєня ся в реалнім часі. То значить, же на естетічны цінности не може односити ся правда. Правдивы або неправдивы можуть быти лем знання, але не краса дітины або молодого дівчати. Така краса не є ани правдива, ани неправдива. Правдивы можуть быти лем наші знання о тій красі. Але є ту іщі єден проблем: естетічны цінности реального світа і в іскустві не суть ідентічны. Першы стоять к другим в позіції того, што є одражене, а друге є одражінём першого, т. є. одражіня не є тым, што є одражане, і зато правду в одраженім не мож глядати. З уведженого выходить, же естетічна цінность не може быти ани правдива, ани неправдива зато, же она є цінностёв яву, а не знання. Не може быти правдива і з той прічыны, же естетічна цінность є условлена естетічных нормов, котра все в собі обсягує ідеологічний элемент. Норма є і світогляд, котрый высловлює не того, што мы о світі знаме, але того, што собі о нїм думае. Она вказує на ступінь мого самоусвідомлїня. О естетічній цінности художнёго артефакту так не вирішує лем ідеологічна якость автора, але і ідеологічна якость реціпента. З повідженого выходить, же естетічна функція твору сама не може до-

казати свою правдивість так, як того може зробити науковець в області науки і техніки, бо людське самоусвідомління є якостно інше як познання. Окрем того естетичны цінности і нормы дістають свою цінность лем в общественнім контексті, котрый є історічно детермінований і перемінливый, што не можеме повісти о научных данных. Вопрос художнёй правды є тіснішым способом споєный з ідеологічным предназначінём іскуства і условлєным одношінём іскуства і світогляду. Глядати правду в іскустві значить того саме, як глядати округлый квадрат.

З іншов сітуаціов стрічаєме ся в конкретных художніх жанрах, де маєме перед собов художні творы, якы характерізують ся беспосереднєм познаваючов функціов. К таким односить ся історічний роман, портреты, новелы, кронікы, путёвы ескізы і т. п. Тото суть художні жанры, де документ є матеріалом естетічного моделованя і носітелём естетічного значіня. Они вызначують ся значнов познаваючов естетічнов функціов і правдивостєв.

3 ТРЕТЯ ГЛАВА

3.1 Тематична структура художнього твору

Поняття „художній твір“ і „художній текст“ забирають найважливіше місце в науці о художній літературі. Художні твори „живуть“ в текстах, в яких стрічаємося з „реалностей“ життя. Реальність – є множина найрізноманітніших придуманих животих ситуацій в часі і просторі, де проходять події. Подія – є взаємодія двох, трьох або і більше індивідуальних актів, які між собою „корешпондують“, проходить між ними інтеракція. Автор тексту є все в ньому учасний, є каталізатором події, або виступає в ньому як позераючий. Подія в тексті (і в реальному житті) то вже є акт переживання, є то особа і особня енергія чоловіка, що розуміємо як дало нормальне і неминує. Такий текст, який виникає при особливому переживанні, ми можемо назвати *художній літературою*. Якраз енергія переживання автора, перенесена і висловлена словом в тексті, може активно впливати на читача. Слово – є магічна сила, котра може у читача викликати найрізноманітніші душевні переживання, а майстер слова за допомогою художніх засобів, як наприклад, слов-символів і інших образів, може викликати у читача і зміни свідомості. Так може впливати на душу читача прозаїчний текст, який може створити віртуальну реальність, де за допомогою образу-героя автор втягує читача переживати вшитки акції, з якими він може стрітись в приповідці або в романі.

Далшов задає художніх творів є *функція творіння нових смислів*, причому автор мусить знати, чому хоче створити свій твір. Смысел – є дещо цінне і пережите, котре автор стариться словом перенести на читача так, щоб його читач цинив. Цинили, але і порозуміли так, як хоче кождий чоловік, щоб йому розуміли. Але як автор снажить передати читачеві новий найджений смысл, він тим легко одкриває перед ним і свою душу. Тото саме не мож повісти о читачеві. Він, на розділ од автора, душа захмарена, скрита, плянтава, часто домотана і незнаюча, де і як поступати. Друге діло – читач вимагає, начитаний і скушений. Якраз про такого читача писателі

пишуть свої твори і відять в них смысл своєї роботи. Він пише, жебы читали, цїнили і порозуміли му.

В теорії літературы понятя „*текст*“ розумиме як матеріалного носителя образів. А мінить ся він на художій твір в тім моменті, коли читатель бере ёго до рук і проявлять свій інтерес спознати ёго і прочитати. Зачінають ся дуже комплексна і нелегка робота – читання, яке выжадує од читателя добру представу, память, споєваня найрізноманітніших фактів і образів так, жебы художній твір був „перед ёго очами“ як органічний цілок. *Цілоствность* художнього твору – є категория естетіки, котра характеризує онтологічну проблематику, але і ёго внутрішню архітектуру. Она была открыта уж Платоном і Арістотелем, котры понятя красоты споєвали з категоріов цілоствности художнього твору.

В літературній практиці стрічаєм ся і з понятєм *літературный цікел* – з групов художніх творів, котру створив сам автор на основі ідейно-тематічної подобы, жанру, дієвих особ, формы нарації, штілу, міста і часу подій, котры таким способом створюють єден цілок. З назначеныма ціклами частіше ся стрічаєм в фолклорі, в ліріці і в епосі (фіньска *Калевала*, російскы *Быліны*, *Три пєсы про пурітанів* Б. Шоуа, *Театер революції* Р. Роллана. В русиньській літературі з подобным явом ся стрічаєм у М. Мальцовской, коли ей приповідка невидимо переходить до новелы. Як приклад можеме увести *Зелену фатаморгану*, де приповідкы зачінають творити єден цікел, споєный із судьбов окремых протагоністів (*Манна і оскомина*, *Під русиньським небом*, *Русиньскы арабескы*). Літературный цікел – є підпорядкованость вшиткых частей художній цілоствности, де домінує споїня міджі окремима частями, смыслова поступность, яка забезпечує новий якостно высший смысл. Формално бы мы могли літературный цікел розуміти як монтажну композицію, але монтаж не значить „складованя“ частей, але як части зьєднаної цілоствности.¹⁴

14 Такы літературны ціклы vznikали уж в в римській літературі – Овідій, Катулла і іншы, котры писали елегії, в середніх віках популярны были сонеты, оды, пісні, посланя і т. п.

3.2 Обсяг і форма художнього твору (діхотомічний погляд)

Добрі написаний художній твір є сполученням актуальної ідеї і доброї зведеної форми, яка відповідає взаємному відношенню ідеї і теми, т. є. художній твір є результатом (мав би бути) ідеального обсягу і форми. Тот вопрос – діалектичного відношення обсягу і форми як в естетиці, так і в теорії літератури належить к найважливішим і найкомплікованішим. Складність і проблематичність того відношення виходить з того, же в конкретній ситуації обсяг виступає як обсяг, але в іншій уж лем як форма. Поняття обсяг і форма взаємно можуть переходити свої границі. Они суть подобны поняттям „причина“ і „наслідок“, які стрічає в філософії. В художній літературі автор творить нову дійсність, де він за помічі слова старає ся висловити свій погляд на світ і сучасно дає му свою оцінку. Наповнити задуманий ціль авторови помагати *образ*, котрий є обсягом тексту. Средства, якими був нарисований образ, представляють форму тексту. Але образ виступає як форма при відношенню к ідейному обсягу, к темі художнього твору.

Обсяг у творі є множина конкретних образів людського життя, які автор вибирає, групує їх і моделує так, же їм „вдихує“ конкретний зміст і „відкриває“ ся авторська тенденція, в якій у бівшій або меншій мірі є замаскований його світогляд. Тенденція є все сполучена з проблемою твору, т. є. з таким общественним вопросом, котрий прийав ся рішати. А зато, же проблем все мати общественный характер, в художніх творах автори „рішають“ проблеми, о котри інтересують ся і філософи, і соціологи, і політики, і психологи, і інші учени. Художня література, на розділ од научных дисциплін, виділять ся своїми специфічними характеристиками, што ся тыкає найвеце *ідеї*. Ідея все є скрита, але там, де текст набуває публіцистичный характер, ідея лежить на поверхху. Тенденція автора (ідея) може бути ясніше підчарькнута в позиціях окремих персонажів, в суб'єктивно і оціночно сформулованих автором епітетах, порівняннях, де може читатель ясніше приближити ся к ідеї, яку хоче висловити автор.

Але дость часто ся стрічає зо ситуаціями, де авторови ся не подарило ясніше і об'єктивніше висвітлити своїм текстом ідею, проблем

громады. В тій ситуації бадатель мусить бути барз чуйный к позиції автора, жебы ани він не допустив ся хыб. Але vznikають і такы сітуації, коли критік аналізуєчий твір прийде к глубшым заключіням, як сам автор. То можеме высвітлити тым, же автор творить свій новый художній світ на основі свого погляду, таланту ці світогляду. Але тот самый художній світ оживать в голові читателя і як художній твір, і як конкретна животна пригода в контексті неєднакості порозуміння і неєднакой оцінки матеріалу художнього твору, што є заперіченено неєднакостев естетичной і теоретичной компетенції читателя (критіка).

Поняття *обсяг* і *форма* помагають читателєви ліпше порозуміти внутрішню комплікованість найрозлічніших явів як самого живота в ёго універзалности, так і проблемів окремой особы, помагать проникнути до многозначности одношінь міджі окремима уровнями смислів художнього тексту, котрый бы читателєви поміг выстигнути скрыты в глубині художнього твору головны думкы, ідеї як посолство читателєви авторьского ідеального „я“. Одношіня обсягу і форми скрывать в собі і іншу, неменшу „функцію“ – они мають послужыти читателєви раціонално яснїше і точнїше задефіновати і огранічити вонкашнє не барз важне од внутрішнього важного, од основы і смисла художнього твору. Одношіня обсягу і форми далше служат читателєви, жебы яснїше порозумів способ їх зособнёваня (воплочіня) од способу екзистенції. Обсяг будеме розуміти як основу предмета, як носителя вшыткых міродатных смислів у художнім творі, а форму будеме розуміти як веце або менше успішну організацію основы предмету і ёго смислів. Є то екстерна часть обсягу.

Могло бы ся указати, же форма не є аж така важна в порівнанню з обсягом. Треба знати, же обсяг і форма ся находят в амбівалентнім одношіню, т. є. една часть без другой не може екзистовати, і хоць міджі нима є „вічний конфлікт“ і коншструктівне пнута так, як екзистує пнута в математіці міджі плюсом (+) і мінусом (-), міджі женов і мужем, днём і ночов і под. Є то універзалне одношіня, без котрого не може екзистовати на земли живот в ёго універзалній подобі. З погляду еволюції форма выступать як стабільніша часть обсягу, бо она „звязує“ части до єдной сістемы, што не можеме повісти о обсягу. Він є

тов частёв сїстемы, котрый є вїчно погынаючий, дїнамічний і презентує вїчну змїну в животї. Правда, треба мати на увазї сферу абстрактно-логічного уважованя (філософія, математїка, наука...) і сферу художнёй творивости. В першїм припадї, наприклад, закономірность одношіня в хїмїї можеме озачїти формулов „H₂O” і „га-два-о”. Але в области художнёй продукції, яка ся визначує образностёв, індївїдуалнов бесподобностёв і унікатностёв індївїдуального погляду автора на свїт, змїна форми веде к змїні цїлого художнёго твору. Німецький філософ Гегел в тїм смыслї повїв, же обсяг (їдея) і ёго (єї) высловлїня максїмалнїю корешпондуєть мїджї собов, бо художня їдея носить в собі прїнцип і способ своєї выповїдї, свого роскрытя. Таким способом она обсягує в собі і найїдеалнїшу свою форму. Тоту думку на взаємне одношіня обсягу і форми высловили уж давнїше німецькы романтици брата Шлегеловы, котры конштатовали, же каждая правдива форма є органїчна, што значїть, же она є все детермінована обсягом. На высвітлїня такого тверджїня є велє прикладїв: каждый прозаїчний художній твір можеме сфїлмовати, т. є. перевести го на „язык фїлму“, але „фїлмове слово“ о тїм самїм текстї уж буде нове слово о нїм, бо старый текст дістав нову „фїлмову“ форму.

На зачатку ХХ. стороча Ф. де Сосюр уж ясно твердїть, же матеріална єдїниця, т. є. слово в своїй фонетїчній формї може екзїстовати лем вдяка ёго смыслу. Смысел без форми не екзїстує, а художня форма не має значїня без корелатїї з обсягом.¹⁵ Образно повїджено: чорну мачку не мож вышмарити за дверї так, жебы єї чорна фарба зїстала в хыжи. Обсяг і форма в художнїм творї творять нероздїлну єдность, котра додавать художнєму твору їнтегральность, а чїтатель ёго прїнїмать як живе єство, тїло, котре vznikло не як результат логїчного моделованя, але як результат довгых чоловіком болячо выношєных думок. Так написаний художній твір выступать перед нами як аналог упорядкованого і компактного еталону самого живота.

Форма художнёго твору, котра в собі „несе“ ёго обсяг, реалїзує ся в творї трояким способом: а) конкретнов предметностёв (онтологія твору, соціокультурны артефакты реалности), яка творить „поетїчний

15 Бахтин, М. М.: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979.

світ“; б) словесным полотном художнього твору, художнів речов, штілістіков, або і „текстом“, в) соодношінєм і розположінєм в художнім творі кожного матеріального і словесного „каміня“, т. є. композиції. Огнищом в художнім творі зістає обягова ровина. Є то субстанція твору, бо в ній тайть ся як обективне, так і субективне зачатя. Она обягує вшитко, што втягнув до себе автор з навколишнього світа, зарівно є то ёго познання світа, ёго світогляд, познання і інтуїція, ёго неповторна індивідуальность.

Але обяг і форма – то не статичны понятя. В художнім творі они можуть і помінати ся місцями. Так, наприклад: обяг мінять ся на форму в сітуації, коли ідейно-тематична основа твору переходить до людських характерів, до їх емоціонального світа, до їх думок, переживаня і skutків, котрыма автор конкретізує ідею твору через усвідомленость реального матеріалу. Ф. М. Достоевський о тім свого часу написав, же художність є способность так высловити посередництвом окремых протагоністів і образів в романі свою думку, жебы читатель, кідь прочітать роман, перфектно порозумів думці писателя. І з думки Ф. М. Достоевского виходить, же при читаню тяжкого художнього тексту треба велику увагу обертати на характеры, з якими ся стрічає в творі, бо і образ (характер, дієва особа) може вплинути на обяг, як, наприклад, образ Отела або Гамлета.¹⁶ Переход обягу до форми діє ся на уровни сюжету і композиції, бо і они як атрібути форми непрямо впливають на обяг розположінєм і організаціов (архітектоніков) вшиткого матеріалу художнього твору. *Архітектоніка* – то суть общі прінціпы будованя штруктуры художнього твору, і хоць каждый художник слова може будовати штруктуру свого твору по своему. Архітектоніка беспосереднє є споєна з композиціов і сюжетом, сістемов подій у творі. Переход обягу до форми діє ся і в поезії в сістемі рітмічно-інтоначных средств, яки ту мають барз важне емоціональне і естетичне значіня (рітмічны модулації, алітерація, асонанс і т. п.).

З назначеного виходить, же з погляду общности і естетичности будеме поважовати за добротны такы художні творы, в котрых ідеал-

16 В історії літературы можеме стрітити ся зо сітуаціов, коли автор моделовав образ, котрый наслідно нутив автора змінити свій первістный замір.

на форма органічно відповідає конкретному обсягу, який адекватно об'єктивно і творчо виносить проблеми свого часу.

3.3 Тема. Тематичність

Художній прозаїчний твір є онтологічно самостатний організм, організований як фіктивна реальність, без котрої би автор не міг вести комунікацію з читателем. Вонкашню реальність, як і артефіціально художню, т. є. вшитку, що впливає на внутрішній світ автора, будемо поважувати за (в універсальній подобі) *матеріал* художнього твору.¹⁷ Внутрішню художню реальність конкретного художнього твору будемо називати *темов*.

В научній літературі можемо ся стрітати з терміном *тема* в різних значіннях. В старій Греції слово *thema* означало основу дачого, позицію, але в науці о літературі *темов* означають предмети зображення, художнє перетрансформований матеріал. Тема доведна з ідеїв суть централними поняттями художнього твору. Она є його організуючов силов, яка споює окремы компоненти до єдного компактного смислового цілку. Тему можемо охарактеризувати і так: она обсягує вшитку, що стало ся предметом зображення, оцінїня і познания. Можуть то быти духовны переживаня і навколишній світ; то, што в тій або іншій мірі дотыкаться чоловіка в його універсальній реалізації. Є то яв або предмет, котрый выбрав собі автор, котрый як майстер слова його переосмыслює і творить з того новий фіктивний світ за помочі художніх средств. Тема є „розлїята“ до окремых частей твору – зачінаючи мотиваи, діалогами, композиціов, образами, епізодами, сценами і т. п., кінчаючи епілогом, кідь він находить ся в творі. Вшиткому тому „давать живот“ тема, котру выберать автор, котра є беспосереднє споєна з його животом, скушеностєв, світоглядом, інтересами, трапінєм, болями і т. п. Треба підчаркнути, же автора не интересу поверхня емпірія, але глубокий смысл, який є спрятаний перед очами нескушеного чоловіка. Художник слова допереду проникає до ядра, котре він розкривать перед читателем у формі, яку му дік-

17 В словацькій теоретичній літературі стрічаємо ся з понятєм „látka“ (латка). Подробніше: Rakús, S.: Látková intencia témy. In: *Realizácie textu 5*. Levoča: Modrý Peter, 1998, с. 58-62.

тує обсяг. Р. М. Рілке в тім контексті выголосив: „Глядайте глубину предметів.“

В маленьких художніх жанрах стрічає ся з єднов домінантнов темов, але в повістях або романах можемо стрітити і веце тем, але і там єдна домінантна тема детермінує главну обсягову лінію – в прозі є частіше судьба єдного і веце протагоністів, у драматичнім творі тема детермінує главный конфлікт, а в ліріці тема моделує ся мотивама. Домінантна тема часто назначена, счаси одкрыта в самій назві твору: *Гамлет*, *Дон Кіхот де Ламанча*, *Фауст*, *Гайникова жена*, *Русины* і т. п. Але назва твору може мати і сімболічний характер, як наприклад, *Зелена фатаморгана*. Назва твору не все може нести в собі обсяг твору. Она може быти поставлена і так, жебы провоковала і была в опозиції самому обсягу. В художній літературі часто стрічає ся і з такыма художниками, котры назвы своїх робот цілено называють так, жебы не указовали ани на обсяг, ани на конфлікт, ани на сюжет, ани на тему.

При характерістіці теми треба мати на памяти і час, ей одношіня к часу. З погляду того крітерія теми можуть быти актуалны лем куртый час – такыма найчастіше суть публіцистічны темы, котры дотыкають ся „єдного дня“ на єдній стороні, а на другій – находят ся темы, якы суть актуалны „вічно“ – онтологічны темы, темы любви, смерти, щастя, правды. З такыма темами стрічає ся во вшиткых часах, в літературі вшиткых народів і во вшиткых культурах. Такы темы будеме называти „вічныма темами“. Протагоністами таких тем часто звыкнути быти люде-бунтарі, якы выступають проти аморальности, глядають ідаеалы людськости, правды, красоти і любви. Але частіше зістають самы зо собов як росчарованы скептіци. Они суть вічнов іншпіраціов ідеалу людськости, ку котрому вертають ся писателі протягом віків.

Дакотры теоретіци художней літературы у „вічній тематіці“ выдільають підгрупы тем, наприклад, онтологічных тем, якы обрисовують хаос, космос, універзалії як огонь, воду, міфологічны архетіпы, антропологічны темы – духовны проблемы окремого чоловіка і громады, в якій жыє, вічна тема боротьбы добра і зла (Ф. М. Досто-

евский) і т. п. Художні твори з таких тематик звикли називати і „філософських літератур“. Другу підгрупу „вічних тем“ творять теми з *культурно-історичних тематик*. До той групи односимо художні твори, в яких письменники пишуть про життя народу або народів конкретного часу, про специфіках народного і щоденного життя, пишуть про найважливіших пригодах народу, про війні, революції, про народних традиціях і святах – світських і релігійних, про історію народу (*Князь Лаборець, Русини*) і окремих визначних персонах народу і багато інших подібних тем.

Стрічаємося і з літературами, де тематик є *будучність*, т. є. з „фантастичних“ літератур, літератур *фентезі*. Але найчастіше темою художньої літератури є *сучасність* – політична, економічна, культурна чи моральна ситуація в народі, котра найвище мірове детермінує духовну атмосферу як окремої особи, так і цілих груп, проживаючих в одній громаді (державі). Таку художню літературу називаємо *літературами „соціальними“*. Найжанданіше і найрозширеніше є література з тематик самотного чоловіка і його щоденного життя. Образ чоловіка – центральний образ в мистецтві слова. Він найвище тайна на землі і в космосі, яку до наших днів ще нікому не подарувалося розкрити, висвітлити і висвітити. Але і ту ми б могли виділити декілько „підтем“, наприклад, теми, де автор хоче проникнути до своєї душі, визнати себе в самому собі, порозуміти сенс своєї екзистенції, де центром сприйняття є автобіографічність. Таку літературу ми б формально могли назвати *ісповідною літературами*.

Багато заступена є і художня література з тематик творивих кухні письменників, т. є. з самим мистецтвом. Та тема домінувала в мистецтві в другій половині XIX. і в цілому XX. сторіччю, що може бути висвітлено наступом тоталітарних режимів, де проблем свободи чоловіка і свободи самого художника ставалися питаннями голої екзистенції. Але і в даній літературі, і хоча предметом художника є мистецтво, перед ним не так саме мистецтво, як самого чоловіка во вшарпаних можливих формах його життя. То значить, же добротний художній твір малоколи є *єднотематичним* (окрім лірики). Фабульний і драматич-

ний твір є частіше політематичний, што назначує, же автора твору траплять многи інші проблеми.

Із назначеного виходить, же тематика художніх творів є така неконечна, як неконечний є наш світ, світ чоловіка во вшитых формах ёго екзистенції. Але ани найнаданішому писателёви людської історії іщі не подарило ся описати цілий світ і чоловіка в нїм. Він выбирать лем дакотры проявы чоловіка, котры ёго найвеце інтересують і будуть інтересовати ёго читателя. Бо книга в посліднім часі може быти про писателя і добрый торговый артікел. При аналізі¹⁸ теми і тематикы треба мати на увазі час пригоди, міста пригоди, способ зображованя матеріалу – узкий, плиткий, шырокий, глубокий, актуальный і т. п.

В школьській практиці, але нелем ту, стрічаєм ся зо стотожнёванём понять *тема* і *проблема* – они часто беруть ся як синонімы, што поважаєм за несправне. *Проблему* будеме розуміти як конфліктне і смыслове заміряня темы, ёй конкретізацію, заостріня темы. Тема може быти вічна, але *проблема* може модіфіковати ся, мінити ся. Так на тему любви в старій Греції позерали ся інакше, як в середніх віках в Европі, Отелло розумить любов інакше як Ромео, але і Анна Каренїна (Л. Н. Толстой) зо своєм трагіков є непосредне споєна зо ситуаціов у Росії, де проблеми розводу не было, т. є. проблема тіснїше звязана з часом, місцём, традиціов, културов і т. п. Проблема є неповторна форма окремого чоловіка, группы, етніка і народа...

При сумарованю той части треба підчаркнути слїдуюче: найважнішим і над вшитым домінуючим в іскустві і художній літературі „стоить“ чоловік в найрізноманїтніших своїх подобах. Він выступать і як носитель універзалных (антропологічных) даностей, і як носитель конкретной културной традиції в своїй неповторній єдиничности, і як носитель естетічного коду.

18 Есин, А. Б.: *Принципы и приемы анализа литературного произведения: Учебное пособие*. Москва 1998.

3.4 Проблема і проблематика художнього твору

Кажда ситуація зо жывота, котру читателёви приближує автор, уж обсягує тему, він давать ей ідейне оцініня і є самостатным проблемом. З того погляду каждый художній твір выступать перед нами як многопроблемный. Якраз ту треба глядати причіну многих поглядів критиків на тот самый художній твір, а при тім ани єден погляд не буде повторёвати ся. Причину неєднакості поглядів треба глядати якраз в многопроблемности художнього артефакту, з котрого каждый критік по свому выбере собі таку проблему, ку котрій він інклінує з погляду своєї естетичной і ідейной позиції.

Словацькый теоретік літературы Станіслав Ракус¹⁹ понятя *проблема* виділив з ёго одношіня к темі і матеріалу („látka“), яка є резервоаром і мімохудожнёв основов темы; тема є уж художнё транспонованым матеріалом у художнім творі, який автор собі выбрав, а понятя *проблема* розумить як конфліктне і смыслове заміряня (рішання) темы. В погляді на понятя *проблема* Ракус згоджує ся з поглядом визначного російского теоретіка літературы Л. І. Тимофеева,²⁰ який проблему художнього твору видить як „единство темы и идеи“, т. є. видить конкретну сторону жывота в конкретнім ей ідейнім моделюваню, видить многотемно і многопроблемно. Проблему потім будеме розуміти як діспропорчне заміряня темы. Проблема без темы не екзистує. Але з проблемов ся стрічаєме уж при селекції автором матеріалу, який транспонує до тематичной позиції, в котрій зарівно розвивать ся і формує і сама проблема.

Дана теоретічна проблема художньої літературы не може быти підцінёвана і недоцінёвана, бо мать непосредній вплив на продукцію і авторську методу, але і на саму інтерпретацію характеру художнього тексту. Проблема скривать в собі зачаточный замысел, замір автора, який є в кождім творі і мож ей ясно вычитати. Є то проблема, з котров пізніше буде конфронтувати себе і читатель, што може в нїм

19 Rakús, S.: Látka, téma, problém, tvar (Náčrt teoretických a terminologických východísk). In.: *Realizácie textu 5*. Levoča: Modrý Peter, 1994, с. 5- 12.

20 Тимофеев, Л. И.: *Основы теории литературы*. Москва: Издательство „Просвещение“, 1966, с. 142-170.

выкликати докінця і контрoверзны одношіня і не мусить згоджовати ся з авторськым селекчным поступом, з ёго вектором погляду на проблему, але і з ёго смысловым рiшанём. То значить, же матерiал, якый собі выбераць автор, є тотa часть будучого тексту, яка буде доступна і чiтателёви. Зато автор не може хочькак манiпуловати з матерiалом і мусить тримати ся лoгiкы жывота, і кiдь тот матерiал вiн може деформовати з вызначеного поетологiчного погляду.

3.5 Ідея художнёго твору

Паралелно з поняттями „тема“ і „тематика“ екзистує і поняття „ідея“, котре многы чiтателі розумлять як „одповідь“ писателя на выбраны темы або тематiку. Ідею в художній лiтературі треба розуміти як домінантну думку, яку автор „облiкать“ до образів, котры помагають авторови розкрити тему через їх дiяня, конфлiкты, реч, композицію і т. п. Она не може быти высловена раціoнально. Добрі написати художній твір – є дуже комплiкований процес, котрый може у писателя „тягати ся“ даколи і цілы роки. Ідея в собі обсягує і дар, з якым чоловік приходить на світ, і особну скушеность, і погляд на світ, і ідеологiчну ангажованость, гляданы найвгоднішых слов і остатніх художніх средств. Як приклад барз тяжкой работы при реалізації ідеї, уведеме слiдуюче: писатель мусить быти обдарований способностёв деформовати в своїм творі час (вік), споїти минулость зо сучасностёв, на мало сторiнках вырисовати пригоды, котры тягали ся роки, або треба розписати ся на многых сторiнках о куртых моментах, якы (може) рiшучім способом вплинули на цiнность художнёго твору і привели чiтателя к глубшому, сучасному і интересному порозумiню самого iскуства, і того, як оно родить ся. Ідея не може быти высловлена даяков фразов або лем єдным образом, она є „сплетiнём“ души автора, ёго чувства, пафосу в художнім тексті. Зато порозуміти ёго ідею, значить порозуміти ідеї каждого з компонентів твору в їх сiнтезі і сiстемі одношінь, порозуміти субектiвности автора в творі і ёго творчій концепції. Ідея твору – є тотa ёго часть, де автор дашто одшмарює, де не приiмать, крiтикує або потверджує, заставать, є адвокатом ідеї.

В основі ідеї є заложений конфлікт, який може мати найрозліч-нішу форму, силу, обсяг ці характер. Од сили і характеру конфлікту залежить емоціонална атмосфера художнього твору. Она може бути трагічна, катастрофічна, драматічна, героїчна, романтична, сентімен-тална, гуморістічна, сатірічна, іронічна і саркастічна. Емоціональне одношіня – є одношіня писателя к тым характерам, які рисує через їх зображіня. То значіть, же вшиткы стороны обсягу художнього твору – тема і тематіка, проблема і проблематіка і ідейне оцініня автором находять ся в нерозділній єдности. Їх не мож одділити од себе, але треба їх диференцовати. З того виходить, же ідею художнього твору бу-деме розуміти як єдність вшиткых сторон ёго обсягу – емоціоналны, образны, главны думкы писателя, котры суть результатом ёго вибіру і оцініня.

Ідейне оцініня автором зображованых характерів можеме называ-ти і *тенденціов* автора, яка є выражена образами, персонажами тво-ру. Але писатель нігда не є „чістым“ художником. Окрем образного моделованя тексту він є носителём і таких поглядів, котры выслов-лює в общіх увагах, увагах політічных, філософських, моралных або релігійных думок, котры можуть чітателёви скомпліковати сітуацію – ясніше формуловати ідею/-ї, тенденцію писателя. Такыма увагами автор найчастіше повірює дакотрого протагоністу (*резонера*) худож-нього твору. Але наданы писателі частіше обходять ся без резонерів, без додаточных пояснєвань сітуацій.

При становлєваню ідеї твору треба мати на увазі і історічно „правдиву“ або „неправдиву“ позицію автора, бо він не все мусить стояти на ідейній высоті свого часу. Він може преферовати окреме перед общім, необектівне перед обектівным, неважне перед основ-ным і т. п. Про народ, котрого писатель є трібунум, мусить быти но-сителём ідей, достойных свого народу. Ідейно-емоціональне порозу-міння характерів в їх позітівнім або негатівнім смыслі, яке одповідать „правді“ часу, заслугує історічно обектівне приниманя чітателём таких художніх творів. З подобнов сітуаціов стрічає ся в лірічных творах русиньского поета Юрка Харитуна, який наповнений жалём з ліквідації семох валалів на Сниншіні, де была побудована гать на

затримованя питной воды про цілий регіон восточної Словачії, судьбу людей, і хоць семох валалів, кладе высше над судьбу людей цілого регіону Словачії.

Але є ту і інша, далеко важніша ситуація; ситуація споєна з цілковым соціокультурным процесом у світі. В другій половині ХХ. стороча позиція чоловіка в модернім і постмодернім часі кардинально ся змінила і настала важна зміна і в основі культури. Єдним з основных проявів художньої літератури на граніці ХХ. і ХХІ. ст. є ей тенденція *депрофесіоналізації* в духовнім животі громады. Продукція художньої літератури уж не є преференціов художників-професіоналів, але є то продукція, мы бы повіли, яка продукує ся як на „выробнім пасі“. Она є заміряна на успокоїня не раз аж елементарных людських і інштігтівных потреб. Чекати, же в новій художній літературі стрітимо ся з „дуелом“ великих ідей, котры в минулости были призначны лем про ідеологів-професіоналів, є помалы уж дость наївне. Художня література стала ся „камаратков“ уліці і шырокой, не барз духовно нескромной, людської масы. Творці такой літератури не раз без одповідности перед читателєм стали росшырєвати часто і дештруктивны ідеї, а ідеї, котры донедавна были частєв класічної естетікы, стали ся анахронізмом сучасности. Таку літературу днесь называєме „масовов літературов“. Она є частєв постмодернізму, котрый фактічно зрік ся высшых цінностей живота. Є то продукція отвореного практицізму, де абсентує глубше раціональне ядро. Така продукція літератури „выраблять“ про громаду частіше антигуманны тенденції і шырить їх посередництвом літературы, котра понукать ся як дашто інтересне і цінне. І зато треба створити днесь таку філософску концепцію художньої літературы, котра бы одражала основу і потребу художньої літературы як соціального яву нелем про сучасны дні, але і про далшы роки.

3.6 Мотивы і епізоды в художнім творі

Мотив у прозаїчнім художнім творі належить к найменшій смысловій єдиніці тексту, яка прихылює ся к темі і цілій ёго концепції; сам по собі він є без смыслу. В научній літературі можеме стрітити ся і

з такими варіаціями його вживання: „мотів творчости“, „фолклорний мотив“, „ліричний мотив“, але і „мотівна структура“ тексту, што треба мати на пам'яті, з якого боку будемо розуміти смисел мотиву. Поняття „мотів“ до художньої літератури був перенесений з музики, де він спочатку означував групу, котра ся складала з пару ритмічних нот. До художньої літератури „мотів“ учени внесли на означіння найменшого ей сюжетного компоненту, який смислово уж не мож розложити на меншї части.²¹ Є то основне психологічне або образне зерно, котре лежить в основі кожного художнього твору.

Дуже велике значіння мотиву прикладали в фолклорі при порівнюючо-міфологічній аналізі сюжетів в устній народній творчости – в приповідках. Не меншї порозность мотивам давали і науковці культурно-історичної школи (А. Н. Веселовский, *Поетика сюжетів*, 1940), який твердив, же мотивы суть найпростішима формулами, котры могли vznikати в подобных каждоденных ситуаціях в розділных пралюдських племенах самостоячих од себе. В мотиві Веселовский відів елемент акції і звязував його з сюжетом і фабулов (термін увели формалісты).

Мотив може мати *семантичну* структуру з найрозлічнішима інваріантами (любов без взаємности, смерть героїні, мотив підведженої жєны, мотив украденої жєны і т. п.), з якими ся можемо стрітити в художніх творах многих писателів. Таки мотивы належать к *архипічним*, котры суть повязаны з конкретным культурным контекстом. На мотив ся можемо позерати і з погляду його *функціонування* в тексті, коли змія (в приповідці) може быти заміненa чортом, орлом, або і ворожылєв, т. є. мотив є споєный з обсягом тексту і конкретно ся реалізує лем в контексті.

Мотив не є лем елемент, з котрого $a + b + v = \text{сюжет}$. Мотив, окреме тото ся тыкать першого мотиву/речіння – *інціпіту*, диктує програм сюжетного розвивання теми. В тім смислі мотив моделує якість думкы, характер далшого розвивання теми. Він „інтрїгує“ і динамічно „програмує“ слїдуючий мотив, т. є. він є сюжетогенный. О рішучім значінню першого мотиву в романі *Сто років самоты* його автор Габрієл Гарція

21 Першый раз поняття „мотів“ вжив Й. В. Гете.

Маркез говорить, же при путованю автом пришла ёму єдна думка на розум („*О велё років пізніше перед тварёв катів плуковник Ауреліано спомянув собі на тото давніше пообіда, коли го отець взяв зо собов, а він першый раз увідів лед.*“). В тім моменті в ёго голові vznikла представа о романі, який став ся єдним з найвызначніших романів двадцятого стороча. А С. Ракус в тім смыслі говорить, же треба дати за правду тым, котры твердят о великім значіню першого мотиву/речіня, бо „хто ёго мать, мать вшытко“.

Як приклад не дость щастного ужытя мотиву, усуджованя, приведеме зачаток новелы *Зелена фатаморгана* Марії Мальцовской: „*Чоловік найчастіше споминать на молоды часы. Тадь то roky, кідь зазнаме всякого. І доброго, і планого. В тім часі ся чоловік находить, як кібы в скаралуці. Розвивать ся, як цвіт на черешні. Выпхати ся мож з того обалу лем тогды, як прийде час, кідь цалком дозріє. Даколи стачить ся неограбаным способом дотулити білого домика, такой ся пораниш, што ті буде тякнути на цілый жывот. А кідь ся народиш в теплі, обколесены ласков, розвиваш ся в добрых условиях, выпадеш із скарлуці, як міцна істота...*“²² Уведжений мотив-усуджованя претендує собі на семантичну штруктуру, котра мать стати ся „філософским“ фундаментом далшых пригод, наратівного компонованя вшыткых частей. Уведжений мотив не несе в собі глубшый „філософский“ смысл; він є лем повторінем знамой людської мудрости, але окрем того, мотив в дакотрых частях новелы дістає ся „до конфлікту“ з іншыма текстами, тверджінями. Наприклад, протагоністка Вал выросла „в теплі“, „обколесена ласков“, „в добрых условиях“, але не выпала із „скарлуці як міцна істота“. Наспак, як читатель поступно ся дізнає, наша протагоністка є нещастна, не любить свою роботу, як жена не реалізовала ся і хоче змарнити ся. То свідчить і о тім, же Мальцовска на уровни мотивів не придавала тексту потрібну увагу, што, наконець, знижує і ідейно-естетічну уровень тексту. Мотив не став ся в своїй силі контінуалным носителём нового смысла.

Каждый мотив є фактічно предікатівна сила, яка жене сюжет, точніше першу інформацію допереду, чім він детермінує перспективу

22 Мальцовска, М.: *Зелена фатаморгана*. Ужгород: Выдавательство В. Падяка, 2007, с. 9.

далшого моделювання поступку. Мотив є непосредно спосний і з моделюванєм фігури (протагоніста), яку можемо штудувати з комплексу мотивів. На основі того можемо мотиви і класифікувати: в приповідках – то буде міфологічний мотив, в іншій тексті мотив-ситуація, мотив-образ, мотив-характеристика, мотив-пейзаж, психологічний мотив і т. п. В *Поетичнім словнику*²³ Тібор Жілка приводить характеристику мотивів, за помочи яких мож дефіновати *ситуацію, пригоду і акцію*. На тій основі, як твердить Жілка, можемо говорити о окремих сортах мотивів: о описнім мотиві, о мотиві природних подій, о мотиві акцій, о інтерактнім мотиві, о мотиві усуджованя і т. п.

В сучасности аналіза авторського художнього твору з погляду системи мотивів є дость росшырена і продуктивна, але науковці можуть принимати функцію мотиву з розлічних поглядів, што може привести к аналогічним результатам аналізу. Наприклад застанці психологічної, психоаналітичної і феноменологічної школи жрідло мотивів глядають в унікалній авторській психіці, свідомости і не-свідомости (В. Ділтей, Річард, Старобінський). Кідь літературний критік оберне увагу на вязаня мотивів у художнім творі, він може постигнути авторський репертоар мотивів і тым легше проникнути до логіки авторовых думок, авторської кухні. І ту функціонує, же одношіня міджі языком образів і особнов скушеностев автора рішучім способом формує художній і естетичний світ художнього твору. Такыма мотивами може быти: „слобода і воля“, „память і забытливость“, „выгнанство“, „одплата“, „спокій“, „земля і небо“, „час і вічність“, „самотність“ і т. п. В художнім творі можемо стрітати ся нелем з мотивом, але і з *лейтмотивом*.²⁴ Повторность мотиву є ёго домінантнім знаком. Як читатель обявить лейтмотив у творі, він мусить слідовати ёго повторность і найти ей причіну, мусить становити, яку функцію мотив несе і яке мать значіння про читателя при цілостній аналізі тексту.

23 Žilka, T.: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987, с. 79-82.

24 Лейтмотив - повторяна в границях тексту група слов (слово), котра є спосна до смыслового ряду. „Лейтмотив є важный элемент на будованя сюжета, який додавать твору основный характер і котрый є повязаный з темов і основнов ідеев твору. Лейтмотив є главным мотивом твору“ (Т. Жілка).

В художнім тексті мотив може повнити і *сугестивну функцію*, кідь стрічає ся з повторюючіма лексічними частима, які служать на вытворіня налады в тексті. В такій сітуації мотив выступать як елемент речової організації і не обсягує смыслову зтяженость. Але і так науковець в такім мотиві мусить „чути“ важный знак підтексту, котрым автор притягує увагу читателя к важным знакам авторського роздумованя. Як приклад такого сугестивного мотиву мож увести *мотів смерти* під колесами в романі Л. Н. Толстого „Анна Кареніна“.

Найчастішов функціов мотиву, з котров ся стрічає в художнім тексті, є *тематічна функція*. Тематічний мотив є найменшов частёв епізод, які суть меншов частёв сюжету і фабулы²⁵ і детермінованы темов і ідеёв так, же сімболіка мотиву є дость часто высловена уж в назві художнёго твору. В дакотрых научных роботах науковці поважують одношіня мотиву к ідеї як одношіня простого к складнішому, як бунку (клітку) з організмом, як слово з речінём, де тему розумиме як высокій ступінь сіілености, а мотив як часть конкретної теми.

Мотивы можуть выступати в позіції *моделуючої функції*, то значить, же мотивы споюють найрозлічнішы части художнёго тексту, чім забезпечують штруктурну і семантичну споєность. З таков функціов мотиву стрічає ся там, де він є носителём підтексту, другой скрытой смысловой уровни. З такыма мотивами часто стрічає ся в творчости Ф. М. Достоевского, де мотив є споєный з темов, але сучасно він несе в собі псіхологічний підтекст. З аналогічними мотивами стрічає ся і у Пруста, як і у других романістів XX. стороча. І так, мотив є частёв речового потоку художнёго твору, фактором ёго тематічної цілостности, як і важным елементом ёго композиції. Моделуюча функція мотиву і ёго всебічний потенціал у художнім творі є една з пріорітных задач при аналізі ідейно-художнёго цілку.

Епізода на розділ од мотиву є релатівно самостатный компонент акції, пригоды, діяння в сюжетно-фабулній сістемі прозаічного, ліро-епічного або і драматічного художнёго твору. Є то компонент, котрый быстрый читатель легко може обявити і придати му належне значіня

25 Томашевский, Б.: *Поэтика. Краткий курс*. Москва 1996.

в тексті як важній смисловій частині композиції. Без епізоду неможливо формувати цілостно закінчений текст, але треба знати, що вона є лем ланцюжком, частком ідейно-естетичного плану цілого твору. Епізоду можемо внимати і як мікрохудожній твір, котрий композиційно має свою *експозицію, завязку, розвивання дії, кульмінацію, розв'язку і епілог*. І зато треба уважніше становити найближші до нього відношення – до і по епізоду, як і выяснити його семантичну або естетичну функцію на даній місцині тексту. Найчастіше подія, котру автор старався висвітлити посередництвом епізоду, зачинається конкретнішим мотивом. Як приклад уведемо гуморний текст-сценку А. П. Чехова „Повадився з женою“. Текст-сценка – є одна епізод з кождоденного життя, котра складається з двох мікро смислових розвиваючих мотивів – з *описного мотиву* і *мотиву акції*. Чехови стали дві неповні сторінки тексту, на котрих віртуозно пересвідчиво, естетично і логічно висміював домашнього пана – нетерпеливого, некріпкого, пановачого, надутого мужа, котрий хотів застрілити себе лем зато, що поливка на столі не була зогріта так, як чекав гость. По перечитанню сценки читатель дістає ясну представу о „душевних муках“ героя, о „карі“, на яку він одсудився уже на самім зачатку. Чехов назначив при характеристиці героя тонкі переходи в його наладі, котрими він сам розкрив свою душевну убогість. Автор притім вужив художні *детайли*, котрими висловив своє відношення як до самого протагоніста, т. є. до самої ідеї тексту, але сучасно обернув увагу читателя на найважливіший проблем моменту життя, проблем аморальності.

При аналізі тексту з позиції епізоду треба мати на увазі: яку задачу автор поставив перед собою, які деталі домінують, як деталі характеризують окремих героїв і їх відношення між собою, ці стрічались з подібними деталями і в інших епізодах, до якої міри деталі міняються і чим є вызвана та зміна? Щастливо вибраний автором детайл – свідчить о його майстерності і іскустві постеречі всеобщо в єдиничнім, є то свідоцтво його культури, як і філологічної грамотності читателя. Російський прозаїк написав: „Як читати книгу, треба на самий перед постерігати деталі і насолоджуватися ними“ (В. Набоков). Не треба то підчарковати, що деякі деталі можуть в

художнім творі стати ся і многозначныма сімболами і мати глубокий псіхологічний, соціальный і філософський обсяг. Інший писатель о деталі повів так: „Главне – найдийте детал... він высвітлить вам і характеры, із них вырастуть і сюжет, і думкы“ (М. Горький). В дакотрых художніх творах можеме стрітити ся і зо *всунутыма епізодами*. Є то найчастіше розповідання єдного з героїв твору о даяких своїх проблемах, якы не все мусять мати непосредне одношіня к самому проблему. Є то способ, яким автор хоче „збоку“ підчаркнути даякы самостатны части, котры бы могли іщі ліпше заострити конфліктну ситуацію.

Мы назначили, яка притягуюча може быти про штудентів робота при аналізі епізоды. Она укаже на їх начітаность і поможе їм самостатно думати. Але на самый перед треба ся навчіти методіку аналізування епізоды.

3.7 Сюжет, фабула і конфлікт

В теоретічній літературі стрічае ся з многыма поглядами на одношіня сюжету і фабулы, але в посліднім часі літературны крітіци фабулу розумлять як наслідность пригод так, як ся діють. А сюжет буде тот наслідность пригод, з якыма стрічае ся в художнім тексті так, як їх пороскладав сам автор. В минулости понятя „фабула“ означало „приповідку“, „байку“, конкретный жанер. Пізніше оно зачало означовати того, што зіставать як основа, як ядро пригод. Першу научну характерістіку „сюжету“ і „фабулы“ дали російскы літературознателі-формалісты, якы їх штудовали з погляду аналізу структуры художнього твору.

Сюжет в художнім творі – є розположіня вшыткых подій так, жебы автор досягнув желанный ефект. То значить, же сюжет будеме розуміти як суму автором пунктуално продуманых подій, пригод, якы взаємно „стрічають ся“, суть у взаємнім конфлікті – од зачатку до кінця. Спрощено можеме повісти і так, же сюжет є *основна схема подій* художнього твору, змайстрована в логічній наслідности проходячих подій і одношінь протагоністів (образів) в контексті основной темы

і проблеми твору. З назначеного виходить, же сюжет є дуже важный компонент художнього твору і средство высловління думок писателя за помочі словесного зображіння выдуманих персонажів у їх конкретных поступках і одношінях; в художнім прозаїчним текстї każde слово є частёв сюжету.

Сюжет художніх текстів, які базують ся на конфлікті (не платить то про імпресіоністично компонованы тексты), може обсяговати слідуючі компоненти: *експозицію, завязку події, розвитку події, кульмінацію, розвязку події*. Цілем *експозиції* є представити дакотрых протагоністів художнього твору, як і сітуацію, в якій зачінають ся розвивати конфлікт. Она лем зачінають мотивувати дакотры акції, котры настануть пізніше. Експозиція лем назначує, што бы ся могло стати, і зато од нёй не може читатель чекати, же стрїтить ся зо вшыткыма персонажами. Наспак, може ся ту стрїтити з другорядныма персонажами. В експозиції часто стрїчає ся з частёв тексту, котрый можеме называти і *пєредісторію*. Є то завязка події – зачаток події або і веце подій, з яких зачінають ся розвивати основна подія. Часто зачатком події можуть быти обычайны сітуації каждоденного жывота. Про науковця або і читателя є важне найти зачаток основной сюжетной пригоды, котра детермінує характер далшого розвиваня сюжету. Розвиваня пригоды – найвекша і найважніша часть сюжету, яка розвивать ся дякуючі наптяю міджі конфліктныма сторонами. При аналізі твору треба основну увагу давати якраз тому аспекту сюжета. Треба слїдовати темпо події, павзы, спомалїня розвою події, діалоги, в котрых высвітлюють ся позиції протагоністів. *Кульмінація* є найвысша точка в розвиваню події, коли конфлікт досягує найвыпуклішу і найострішу форму, за котров наслідує нагла зміна в одношінях міджі воюючіма сторонами. *Розвязка пригоды* – часть сюжету, яков закінчує ся твір. Ту часто автор пояснює, як змінили ся одношіня міджі окремыма сторонами, а читатель може дізнати ся, які наслідкы принїс конфлікт. Але частіше ставать ся, же автор не вносить далшы обяснїня до тексту. Він може і назначіти, як зложыв ся живот дакотрого протагоністы по закінчіню основного конфлікту. В дакотрых текстах можеме стрїтити ся і з *прологом* (експозиція) і *епїлогом* (на кінцю). Треба додати, же окремы

компоненты сюжета не суть правилом про вшиткы тексты. То залежить од автора і ёго задач, якы він ставить перед себе.

Фабула – є то подійна основа художнёго прозаїчного твору, очіщена од конкретных художніх деталей, яку мож абстраговати із сюжету як *мімохудожню величину*. Є то поінта, „выслідок“ ідеї, котру можеме визначіти лем по прочітаню тексту. В сучасности науковці позерають на фабулу як на матеріал про сюжет, т. є. фабулу розумлять як сукупность подій в їх логічним причінно-навязнім одношіню.

Конфлікт „стоїть“ міджі сюжетом і фабулов і споює їх. Він є главнов погынаючов силов художнёго твору і детермінує сюжет в ёго окремых штадіях. Конфлікт можеме розуміти і як форму колізії міджі мінімально двома силами, якы воюють міджі собов, або і міджі двома сторонами єдного характеру. В художній літературі стрічає ся, наприклад, з таков тіпологіов конфліктів: протагоніста ся ставлять проти *природным силам*; протагоніста вступать до боротьбы з другим чоловіком або з громадов, де конфлікт выступать як *соціалный проблем*; внутрішній, частіше *психологічний конфлікт* героя зо собов; *провіденціалный конфлікт*, де протагоніста вступує до „войны“ із судьбов, або докінця з надприродныма силами. Є то барз спрощена тіпологія конфліктів, бо фактічно они суть „неконечны“ так, як неконечный є живот у своїх (конфліктных) формах. Окрем того на характер конфліктів рішучов міров впливав час і култура в даній етапі розвиваня громады. Так, наприклад, в XX. сторочу можеме відіти домінованя художнёго „внутрішнёго“ конфлікту, де автор зосереджовав ся на творіня аж глобалного безнадійного, розорваного образу чоловіка, в душі котрого конфліктують міджі собов свідомость і несвідомость, біологічне і соціалне, нерішучій конфлікт субекта і обекта – з одчуженов реалностёв. Конфлікт так ставать ся жрідлом розвиваня сюжету, який забезпечує наростаюче напятя, котре лем рідко затримує ся гамованями в подобі описных сцен і епізодами; тоты напятя наконець доводять героя до катастрофы, по котрій наслідуює розвязка.

Треба памятати, же главный конфлікт складать ся з цілого ряду дрібніших конфліктів на різних уровнях художнёго тексту. Тыма уровнями можуть быти: композична, семантична, штілістична, ідео-

логічна і т. п. З того виходить, же конфлікт є поліконфліктом, што од науковця выжадує шкрупүлозну роботу, бо справне визначіння конфлікту поможе читателёви точніше порозуміти будованя сюжетів і обективніше розвивати далшу аналізу. Конфлікт реалізує ся як словесный діалог-дуел, де каждая сторона уводить свої аргументы або протиаргументы.

В другій половині XIX. ст., але главно в XX. ст. стрічаєм ся з таким явом, як *внутрішній конфлікт* (Ф. М. Достоевський). Кідь вонкашній конфлікт зачинать ся і кінчить в єднім і тім самім художнім творі, то внутрішній конфлікт як глобалный проблем чоловіка малоколи може быти „вырішений“ за помочи єдного або двох сюжетів.

3.8 Образ в художнім творі.

Художній образ як концентратор інформації

Каждая громада екзистує і є функчна до того часу, покая ёго членове респектують становены правила, нормы і цінности. Таки правила, нормы або цінности (звыкы, традиції) закорінюють ся і в обшій респектують ся ани не зато, же люде собі усвідомлюють їх ужыток, але зато, же субект або ціла комуніта, кідь їх респектують, може релатівно добрі фунговати, репродукувати і розвивати ся. На розділ од них, іншы люде або групы, котры тыж респектують іншы нормы і прінціпы, з даяких прічин отставають або вымерають. В животі субекта або громады діє ся природный „выбір“ справных норм, і хоць доказати хосен tych „справных норм“ є дость тяжко. Наука лем поступно їх доказує. Але люде не можуть чекати на вынайджіня науков „найліпшых норм“ живота. Чоловікови зіставать лем єдно – операти ся на прінціпы, котры понукають релігії, або і на чародійну силу іскуства. Мы того погляду, же основным посланём іскуства (супер функціов) є вношіня до свідомости, псіхікы людей таки прінціпы, нормы, пересвідічіння, котры логічно часто не мож доказати, але про ёго живот і екзистенцію суть важны. Але і так нам неясно, в чім суть прічины такого необычайного впливу іскуства, художнёй літературы на чоловіка. Нукать ся нам далшый вопрос: в чім є ей авторіта? Нау-

ковці і теоретичі літератури твердять, же одповідь є барз проста. Є то *художній образ і емоціональний характер іскуства*. Але і так зістає без одповіді вопрос – чом якраз художній образ проявлює ся (выступать) як найефективніше средство оволодіння і уложіння собі до памяти індивідуума тых норм і цінностей, котры визначають ёго думаня і справованя, котры му гарантують можность безпечно пережити. Жебы мы пересвідчиво одповіли на тот вопрос, коротко доткнеме ся проблему *концентрації* в животі чоловіка.

Справна тактіка перемоги (на досягнута обчекованого резултанту) в будьякій роботі чоловіка або громады є в тім, же треба концентровати потрібну енергію в справнім часі на справнім місці, т. є. жебы марно ся не тратила на неважны роботы. Таких прінципів чоловік тримав ся все. Были то прінципы *ефективної концентрації*, де він пришов на то, же резултат ёго роботы є детермінований выналожен намагов. Концентрація му помагала выналожыти лем немину (критичну) міру намагы (енергії), котра му ефективно забезпечила успіх. Якраз тот неминуча міра выналоженой силы доволує нам дашто „переломити“, „пробити“ – здолати перешкоду і досягнути визначений ціль. А чоловік од звіря одлишує ся тым, же на розділ од нёго доказав вынайти умелы средства і знакы на активный вплив на окружаючі обставины. Ефективность тых средств і знаків визначує ся їх способностей забезпечити високу концентрацію енергії і інформації, чім досягує ся висока ефективность. Уведеме простый приклад з нашого живота: каміню в руці додаєме енергію кідь го двигнеме, а він ей верне при допаді, наприклад: на орїх, мушлю або і на неприятеля. Але кідь привяжеме камінь на паліцію (рыбарський прут), ёго траєкторія, а ведно з нёв і енергія од нашмарїня аж по допаджіня многократно підвишить ся, наросте і ей концентрація енергії в моменті допаду або наразу.

Чоловік так, як мы указали на прикладі з камінём, аналогічно створив собі іскуственны „концентрованы“ средства, жебы впливати на духовный живот. Єдным з них є *художній образ* (*тип, особа, персонаж, протагоніста, герой* і под.). Він діспонує високов способностей інформації, чім створює собі предположіння на здоланя уж

єствуючого інформативного порога, як і на vznik нової інформації – ціннішої, „высшой“. Така способность є дана лем наданым писателям, котры досягають в даній области нескірны резултаты. Мы їх называєме *художниками слова*. Художній – субєктивний образ ся так ставать образом і одражінєм, окремов, самобытнов рефлексіов реального світа, бо він є выслідком творчого художнього оформлїня. Так в художній літературі ся стрічаєме з великим феноменом, коли обобщеный тїп в собі концентрує неповторну незвычайность і силу. Такий кумулативний ефект абсентує в понятї, бо нероздїлность понятя в нїм є забезпечена не асїмілаціов, але лем всеобщім знаком. Художній образ одлишує ся од понятя конкретностей своїх признаков. Наприклад, понятя „ябло“ обсягує вшиткы ябло – черевены, зелены, окремы сорты і т. п. Образ діспонує лем єдним значінєм – може быти лем червене. Зато в многорозмірнім просторі образ будеме розуміти як точку, а понятя як множину точок. Але і художній образ „втягує“ до себе дакілько точок, што значить, же і художній образ подобно як понятя діспонує становлєным ступнєм обобщїня. Але механизмы обобщїня суть діаметрално одлишны. Художній образ і при высокім ступню обобщїня храниць свою унікатность і неповторность.

3.8.1 Компактность художнього образу

Компактность художнього образу будеме розуміти як звязность міджі окремыма признаками образу, котры доволюють нам на основі єдних становити іншы, або хочьлем єдну з них. Інакше повіджено, як при аналізі образу твору подарить ся нам вызначіти в крайній мірі лем єден важный (основной) знак, остатнї знакы правдоподобно можеме выабстраговати з нїй. Понятя не діспонує таков характерістіков. З повідженого виходить, же художній образ інклїнує к найвызначнішій конкретности, але і к найповнішому оформлїню назначеної ідеї. І зато множина знаків образу є взаємно смыслово споєна і оддїлити їх єдно од другого не мож.

Художній образ указує ся перед нами як дуже лаконічний артефакт, котрый позбавений вшиткых непотрібных проявів, котры бы

лем бесцільно і неефективно „обтяжовали“ текст і самотній образ. Память субекта, який підлігати принципів максималній інформації, освободжує ся автоматично од неважних знаків і охалять собі лем найінформативнішы. Тота характеристика тексту є дана талантом автора, наприклад, так, як то стрічає в творчости А. П. Чехова. Споминана характеристика художнього образу забезпечує йому потрібну силу, яка є вынучена на приймає недоповіданих, але в животі общества дуже важных норм і цінностей в свідомости індивідуума. Художній образ будеме розуміти як систему конкретно-емоціональних средств, за помочи котрых автор композиційными кроками моделує і высловлює художній обсяг, т. є. творчим способом творить другу фіктивну реальность.

Образ (характер) „отварять ся“ лем при взаємных односинах з другыма образами (характерами). Так находиме і в „Зеленій фата-моргані“ М. Мальцовской, де Ілька, главна протагоністка, выступать перед читателём то в домашній середі, то в школі, інтернаті, в місті, в шпыталью і т. п. В кожій новій ситуації ей образ компактніший і новший. Писатель таким образом злучує міджі собов такы ситуації, в котрых окремы персонажы во взаємодії доповнюють єден другого і таким образом vznikать єден цілый, архітектонічно компактный художній твір. Не тяжко постеречі, же зображєня образа діє ся так, же автор уводить все новы і новы інформації, котрыма уточнює образ. Він може намалёвати ёго вызор, зобразити ёго портрет, але може обернути ся к прямій речі образа, де формов монолога може одкрыти ёго психічне положєня. В руках автора є способ і формованя інформацій, якы нам приносить художній твір. Тот способ будеме называти *композиціов* (складаня, формованя). В научній літературі стрічає ся з понятєм „тематічне будованя“ (Й. Грабак), яке є вгодніше про вышиткы словны wypowiedі. Сінонімічно понятю композиція одповідать і понятя „взаємне одношіня тематічных частей“.

Каждый образ складать ся з двох частей: *фактологічної* і з *етічної* (цінностной). Обидві части находять ся в амбівалентнім одношіню, продуктом котрого є образ-знак, який треба внимати як фундаментальне понятя в теорії літературы, котре довило ясніше

формулювати такі поняття в теорії літератури, як „фабула“, „сюжет“ і „композиція“ і ліпше порозуміти їх взаємним одношіням.

3.9 Композиція художнього твору

Термін „композиція“ не має єднозначне толкованя. Композицію часто стотожнюють з іншима категоріями – сюжетом, фабулов, а даколи і сістемов образів. Ведно з терміном „композиція“ вживають ся близкы за смыслом ёму слова: *архітектоніка, будованя, конштрукція, штруктура художнього тексту*. Частіше композицію односять к формі художнього твору. В дакотрых научных роботах такі композиційны категорії, як художне пространство, час, точка зрїня беруть ся як дуже важны при становлїню штілу, поетікы, світогляду, што значить, же їх поважують за главны средства, котры характеризують внутрішній світ твору і зачіслюють їх к обсягу. Композицію мы розумиме так: *є то розложїня взятого (выбраного) про художній твір матеріалу в таким порядку, при котрім автор досягує найвысший ефект естетічного впливу на читателя*.

Художній твір, і хоць є то фікція, розумиме як форму „живота“, т. є. він є про нас єден цілок з логічно організованыма і неминучіма елементами, з котрых ся складать, складать ся з елементів, котры розложены до сістемы, де діяня зачінають ся, розвивать ся і, наконець, кінчіть ся. Композиція є неминуча форма зображїня живота в художнім творі, то значить, же каждый твір, котрый береме до рук, має свою композицію. В центрі композиції стоїть образ (характер), т. є. композиція є детермінована характером. Він споює до єдного цілого твору вшиткы ідейно-тематічны компоненты, ёму автор підряджує і художні средства.

На композицію можеме позерати ся і як на проблем *точки погляду автора* на світ, з котрой розвивать ся розповідь в художнім творі. В тім смыслі vznikать тіпология композиційных можностей, котры релатівізованы проблемом з „точки погляду“, т. є. до увагы приходять розлічны погляды на розуміння живота автором. Они зарівно одповідають різным підходам аналізу штруктуры художнього твору. Так,

наприклад, домінантна точка погляду може бути *ідеологічна*, може бути виражена в плані *фразеології*, з погляду *просторової і часової* *характеристики*, в плані *психології* і т. п. Ідеологічний погляд може автор прямо або непрямо зобразити, може то бути точка погляду розповідача, яка є інша як погляд автора, або може то бути і погляд даякої іншої фігури. Але з погляду композиції ідеологічна оцінка давати ся з єдної важної позиції. Найчастішов точков погляду автора є уровень *фразеології*, коли автор характеризує різних героїв вшеляным языком, коли самы герої характеризують єден другого і т. п.

З функчного погляду елементів твору композицію ділиме на *вонкашню і внутрішню*. Вонкашня організація текстів є споєна з родовов і жанровов шпеціфіков текстів. В епічних текстах вонкашня композиція тыкати ся діліня на томы, книги, части, главы різного роду передслову, дослову і т. п. Внутрішня композиція є організація предметного світу художнього твору, де категорії як *фрагменти, точка погляду, простор і час, сюжет, система образів, суб'єкто-об'єктны одношіня, художня реч* творять внутрішню основу текстів.

Домінантнов композичних категорійов тексту є *час і простор*, з котрыма є чоловік бесконечно споєный. Каждая метафора часу є просторова метафора, а каждый художній твір „репродукує“ реальный світ і вивжывати дакотры ёго законы, в тім числі і ёго форми, як час і простор. Але у фіктивного, друготного світу суть і час, і простор фіктивны. Ту час і простор можуть перерывати ся і міняти. Художній твір може захоплёвати роки і десятироча, час може розвивати ся скоро і помалы, може заповняти ся сітуаціями, але і зіставати „пустым“; простор може бути маленький, але і великий як в історичнім романі. М. Бахтін в тім смыслі написав, же признакы часу ростворяють ся в просторі, а простор діставать смысл і мірять ся часом. Найвекшы можности вивжываня часу і простору суть в епіці. Залежить то од фігури розповідача, котрый може ростяговати, стискати або і заставити час. Характер часу і простору залежить од жанру художнього твору, але і од самого одношіня автора к тым категоріям (главным неприятелём героїні в романі Б. Набокова „Лоліта“ був час зато, же він не доволив ёй навікы охранили молодость і красу. Де краса, там і біль,

зато же краса є мінлива). Культура і художня література ХХ. стороча ся мінила і зато, же сформовали ся новы концепції часу і простору, якы понукли природны науки. Але деформація часу і простору в літературі не може быти самоцільм.

В епічних художніх творах можеме говорити о різних тіпах композицій подля зложіня, яке vznikать на основі взаємных одношінь сюжета і фабулы: є то *лінійный*, *інверзный*, *перстінёвый* і *новелістичный* тіп. В лінійній композиції охраниює ся фабулна наслідность, т. є. зміны ся діють в кронікалнім смыслі, а основным прінціпом будованя прямої (лінійной) композиції є строгый порядок уведжених подій за дотримованя єдної логічної лінії прічинно-наслідных вязань. Стрічаєме ся з „точковов“ композиціов, де автор ся концентрує лем на єдну епізоду, на єден момент із жывота, котрый видить ся авторови як дуже важный і сімптоматічний. Подія ся ту розвивать на малім ограниченим просторі і часі, де ціла штруктура художнёго твору є якобы стиснута до єдної точки. Така композиція могла бы ся здати як проста аж трівіална. Але наспак, она выжадує од автора поскладати мозайку події з маленьких деталів і подробицтей так, жебы наконець змайстровав живый образ зволеной події. Главный кумшт такой композиції є в найджінію *великого в малім* і указати читателёви, же на створіня драматічної сітуації не треба великий жанер, же і мала епізода може нести великий художній потенціал. Характерістичным знаком „точковой“ композиції є максімалне жужіня поля події (епізоды), гіпертрофічне заміряня на деталы і смысловы нюансы, як і указати велике через мале.

Протиполом „точковой“ композиції є „плетена“ композиція. Выділює ся комплікованов сістемов зображованых з великов силов подій, котры стають ся з різныма особами (героями) в різних моментах часу. Автор сплітать до єдиного компактного цілку громаду подій, якы ся діють теперь, в минулости а даколи удіють ся в будучности. Автор переходить од єдного протагоністы к другому, творить цілый ряд складных одношінь з єдным цілём – сплести великий образ своєї історії. Уведжена композиція характерістична про „велику“ прозу, яка помагать зроду великого художнёго полотна. *Інверзный* тіп композиції

назначає, же автор переставляє фрагменти часу, даколи під впливом і ретроспективного погляду дозад. В новелістичній композиції автор замірно скривать важны події так, же ся одкрывають аж на кінцю твору, чім автор тримать читателя в напятью і понукать му нечеканий фінал. З таков композиційов ся стрічає в епізоді А. П. Чехова „Погадав ся зо женов“. Ку композиційным поступам належать: *повторёваня, зміцнёваня, монтаж і протиставліня*.

3.10 Час і простор

Час і простор належать к основным категоріям бытя, без котрых чоловік собі не може представити свою екзистенцію. Не можеме собі без часу і простору представити прозаічний і драматічний твір, котрый художнім словом „аналізує“ реалный світ. Час і простор вступають до твору через *мотівы і тему* (подію, конфлікт). При аналізі часу в творі треба ся операти на *обектівный, реалный і фізічний час*. Але сучасно треба памятати і на індивідуальный, *субектівный час* (біологічний час), котрый не є ідентічний з реалным часом. Окрем того екзистує і *псіхологічний час*. Російський літературный теоретік Ю. Лотман увів окрем того і новше понятя – *художній час*, бо в художнім творі стрічає ся з часом сюжету і з часом фабулы. То значить, же автор може „маніпуловати“ з часом подля художніх потреб – час може заставити, попогнати, спомалити в залежности од характеру події і конфлікту. То залежить і од того, ці автор є беспосереднім участником події, або лем другорядным позерателём. В першім припаді час розвивать ся так, як кобы автор переживав го в реалнім жывоті. В другій сітуації художній час є псіхологічным часом автора. Треба на тім місці підкреслити, же час в худжнім творі може детерміновати і жанер: в драмі час події і час розповідача суть ідентічны, але в епічных творах творять діхотомічну групу. В кроніці час розвивать ся лінійно, што не мож повісти о великих прозаічных жанрах.

В художнім творі принимают участь три субекты – автор-творитель, герой і читатель-реціпент, зато час і текст треба відіти в слідуємім взаємнім одношіню: реалный час взнику твору, час функчного

діяння художнього твору і час його припинення (росшифрування тексту). Фактично час автора – то є форма зображення героя і його життя. А довго, як говорив Т. Манн, не мож говорити о животі, то бы привело к бесконечности, зато треба в художнім творі стиснути час, бо добрий текст мусить мати свій ритм – він мусить пулзовати, загущувати ся, спомалёвати, попоганяти і т. п. Така організація часу приходить із членінём тексту. Сюжетный час – то є розвивання розповіді, а она розвивать ся скоріше, синхронно, в діалогах а помалше – в описах. Сюжетный час вшеляко односить ся к фабульному часу (хронологічна дисгармонія).

Признаки часовых форм в художнім творі: уведжіня експозиції до розповіді, але окрем прямої експозиції можеме стрітати ся і з нечekanым вступом („ex abrupto“), коли переповідання зачинать ся уж з „розбігнутой“ акції і лем поступно, пізніше автор знакомить читателя зо ситуаціов протагоністів (затримана експозиція). Даколи лем на кінцю читатель дізнають ся о вшыткых подіях (регресівне розв'язаня). Часова організація тексту типу „Ich-Erzählung“ (од першої особи) цілено підряджує ся психологічній ситуації розповідача, залежить од волі субекта, котрый диктує цінностны орьєнтації в творенім художнім світі.

Пригоды, якы творять сюжет (час), корешпондують міджі собов різно: найчастіше стрічаєм ся з огранічінём зачатку і кінця ситуації, де текст будує ся на єдній подійній лінії (малы епічны і драматічны твори); каждоденный час – то є трагічний час людської екзистенції. Такий час не має ани категорічного зачатку, ани категорічного кінця; кронікальны сюжеты, де пригоды міджі собов рівноцінны, розвивають ся самостатно і міджі нима не суть причінно-наслідны одношіня („Одісея“ Гомера, „Дон Хуан“ Байрона). Шпеціфічно функціонально выступать час у фолклорі.

Художній простор ведно з часом є нерозділна часть штруктуры художнього світа. Простор як і час є активным феноменом тексту, бо він створює вгодный простор про поступ, розвиваня події. Дінаміка є предположінём його екзистенції. Способ художнього освоїня часу і простору в літературі М. М. Бахтін назвав „хронотопом“. Хронотоп

служить на освоєння реалной часовой основы і доволує закомпоновати до художнього полотна ей визначны моменты (хронотоп дороги, каштеля, ізба приятя, провінчного містечка, природы, родинной або і робочой іділы т. п.).²⁶ В ліріці час є момент, котрый обсягує минулость, сучасность і будучность. Час в ліріці є час максіально психологізований.

М. М. Бахтін²⁷ є автором антропоцентричної концепції простору художнього тексту. Він пришов к заключінню, же в художнім творі є двояке сполня світа і чоловіка: а) світ творений звонка як окружіння протагоністы, і б) світ творений зднука як душевно-духовна сфера, яка обсягує думкы і чувства. Ю. М. Лотман в роботах, в котрых обертать ся к проблемам семіотики простору, указав на ёго сполня з другыма сістемами, главно з етічными. Як приклад може нам послужыти локально-етічна метафора, яку понукнув на характерістіку персонажа – образ дороги, де модел дороги, підчаркує ідею поступу, яка детермінує тіп художнього героя (Обломов в романі „Обломов“ І. А. Гончарова, доктор Жіваго в романі „Доктор Жіваго“ Б. Л. Пастернака). В першім прикладі аж хворобна статічность, в другім – віхрєвата неспокійность.

Лотман²⁸ выділив і штыри тіпы художнього простору: *точковый, лінійный, плоскатый (дворозмірный) і обємный*; лінійный і плоскатый тіп можуть мати як горізонталне, так і вертікальне направління. *Лінійный простор* може і не мусить обсяговати признакы направління. Тыкать ся то таких темпоральных категорій, як „путь жывота“, „гляданя смыслу жывота“, „хаос“, „положіня“, і хоць і в таких темах простор не є безгранічний – він в собі обсягує можность ходу од зачатку до кінця. Про *точковый тіп* простору характерістічна наслідность самых епізод, котрых обсяг не вяже ся на обсяг слідующих епізод. То

26 В ліріці не є сюжет. Але Ю. М. Лотман, російський теоретік літературы, твердыть, же в ліріці є свій особитый сюжет. Наприклад, споминаня лірічного субекта є „перетинаня“ просторово-часовых граніць – найскорше споминать ся о минулім, пережытім, пізніше знову вертаня до днешнього дня, але уж другого змінившегося чоловіка, котрый, споминаючи порозумить дашто барз важне.

27 Бахтин, М. М.: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979.

28 Лотман, Ю. М.: *Анализ поэтического текста*. Ленинград 1972.

може бути простор єдного дому, ізби і інших подобных окремих „точок“.

Художній простор диспонує як общіма, так і частковима знаками континуума. То є „запрічінене“ тым, же художній світ є одражінём обектívной реальности. Писатель не може вольно черпать деталлы з реального світа без того, жебы він усвідомлѣвав собі, же они можуть фіксувати національно-історічний колоріт нелем через природу, предметный світ, але і людскы характеры.

І так категорії *час* і *простор* помагають творити концептуалну і многорозмірну структуру художнёго твору, яка має атрибутівный характер. Художній твір як концепт „другой реальности“ складать ся з многих компонентів, котры взаємно „корешпондують“ міджі собов і выповнюють лем їм автором даны функції. Але „внутрішній світ“ художнёго твору виділює ся іщі чісто своїма закономірностями, своїми смыслами як сістема.

В категорії простору важна функція приналежить „граніці“, як найважнішому признаку художнёго простору. Она ділить художній простор на дві „чужді“ части, што є єднов з ёго характеристик. Тото ділїня може быти: на своїх і чужіх, на бідных і богатых, на мертвых і живых. В контексті художнёго простору треба мати на увазі і метрічны знакы простору – сіметрію, асіметрію, діштанції міджі річами, розміры і т. п. З педагогічно-методічної прічыны приставиме ся на методіці аналізу просторовых одношінь в художнім текстї. Як треба поступовати:

- а) визначіти просторову позицію автора (респовідача) і остатніх протагоністів з їх точков погляду;
- б) становити характер тых позицій – дінамичность, статічность, горї, долов у контексті їх часового погляду;
- в) визначіти главны просторовы характеристики твору – місце подїї, ёго зміны, переміщення персонажів, тіпы простору...;
- г) аналіза главных просторовых образів твору;
- д) характеристіка речовых средств, котры дотыкають ся просторовых одношінь.

Із назначеного о просторї і часї художнёго твору ясно, же треба їх важно брати до увагы, бо категорія часу і простору є інтегралнов частєв філологічної аналізы художнёго тексту.

4 ЧЕТВЕРТА ГЛАВА

4.1 Язык художнѣй літературы

Язык художнѣй літературы ведно з языком релігії і языком науки є єдним з найважнїшых языків културы. Але язык художнѣй літературы в сістемі людської комунікації як язык словной културы якостно одлишує ся од штандартного языка, в котрім ся реалізує комунікація в каждоденнім животі. Даний яв мож высвітлити історію самой културы, де уж в давній минулости ішов процес „ділїня“ языка на язык каждоденной комунікації і язык „высшой“ духовной і матеріальной културы. Розділ міджі нима є великий, бо художній язык є отворена сістема орьєнтована на „вічну неспокійність“, на гляданы все новых і новых орігінальных форм. На розділ од літературного штандарту, котрый обслугує каждоденну комунікачну потребу, художній язык є неконечна рефлексія. Літературный штандарт є конзервативна сістема, але художній язык – то є вічне гляданы і обявлєваня. Ясніше мож тото одношіня высловити і так: язык – комунікація, а іскуство – гляданы новых (художніх) смыслів. Є то часто язык складных смыслів і доступный лем узшому професіональному кругу людей, што значить, же літературный язык орьєнтує ся на універзалность, на ясне высловлїня так, жебы то могли порозуміти і школярї, і лаїци. Але художній язык є орьєнтований на „шпеціалізацію“, на выстигнутя нераз таких нюансів смысла, котры штандартным языком не мож высловити. Літературный штандарт – є нормативна грамати́ка! Язык художнѣй літературы – є сігніфікація знака, котра найдалше „заходить“ до релігійной міфології. Главный розділ в назначеных языках є в *семантиці*, де научны терміны інклінують к єднозначности, а художній образ (і слово) к метафорі, яка обсягує як єдине, так і обще, т. є. він є языком „образным“.

Окрем семантики, літературный і художній язык взаємно ся одлишують і лінгвістичными знаками, котры можуть проявляти ся на выштых уровнях – у *фонетиці* (недослідности у фонетиці), *морфо-*

логії (поетична морфологія), *сінтаксисі* (еліпса, солецизм,²⁹ інверсія і т. п.), як і *творінню нових слів* (лексикологія, дериватологія), *орфографії, пунктуації, продумана дегонестація речі, макароньська поезія...* Таким способом язык художньої літератури мы бы могли назвати як „многоязычие“ („*sui generis*“).

Літературно-научну дисципліну, котрою предметом є художня реч, називають *штілістиков*. Першы научны работы, в котрых науковці зачали штудувати проблеми теорії художньої речі, были розроблены *формалнов школов* (В. Б. Шкловскій, Р. О. Якобсон, В. М. Жірманскій, Б. М. Ейхенбаум, Г. О. Вінокур). Мож повісти, же група учених з формальной школы положила основу модерной науки – штілістики. В. В. Віноградов проштудовав художню реч нелем в контексті літературной норми языка, але і в контексті говорového народного языка. Понятёвый апарат штілістики розробив Б. В. Томашевскій.³⁰ Результаты научных работ формальной школы пізніше зосумаризовали Р. О. Якобсон и Я. Мукаржовский у „Тезах пражского лінгвістичного кружка“ (1929). В уведженій роботі суть визначены основны верьствы художньої речі. Їх класифікація художньої речі є слідующая: *лексично-фразеологічны средства* (слова і словозлуки різного походжіня: общо вживаны і невживаны, нововзникнуты слова, слова перебраны з чужіх языків; слова, котры одповідають і не одповідають нормі, вулгарізми і „нецензуrowана“ лексика. К лексично-фразеологічним єдиніцям належать і *морфологічны* (граматічны) *проявы языка*.

К другій групі зарядили слова *речовой семантики*, т. є. слова переносного значіня, алегорії, тропы (метафора, метонімія), котры суть характерістичны про поезію ХХ. стороча, котра была ослободжена од норм логічно організованой речі, а на їх місце наступило іскуство гранічно насычене нечekanыма асоціаціями.

К третій групі зарядили верьствы слов, обернуты к внутрішньому слуху читателя: *інтоначно-сінтаксичны, фонетичны, ритмічны* і т. п.

29 Выпущаня приназывників в поезії, в общім значінію - морфологічны або і сінтаксичны хыбы.

30 Томашевский, Б. В.: *Теория литературы. Поэтика*; як і ёго *Стилистика и стихосложение*. Ленинград 1959; і ёго *Стилистика*, 2-е изд., испр. и доп. Ленинград 1983.

Художнє релевантна є *фонетична сторона художніх творів* (паронімія – кампань – компанія); *інтоначний* аспект художньої речі (інтонація – тембр і темпо звучання слова, сила і вишка звуку); *писмовий* текст обсягує інтонацію, котра реалізує ся в *сінтаксисі* (облюблени фрази...).

І так, в художнім творі головним средством індивідуалізації зображення живота є *язык*, бо він є формов общественного усвідомління, охоплює вшиткы стороны реальности, якы окружають чоловіка. Створіня живых образів, або живе виявління людських психічних переживань, чувств, як і емоціонално окрашених думок, мож лем кідь писатель володіє широким богатством народного языка. Лем він, живый словник народной мудрости, може найти таке слово, котре адекватно передавать смысл автора. Без языка не мож вымалєвати художні образы і образну систему, котра лежить в основі художнього твору. А образна система детермінує мотивы, лексичны, синтаксичны і звуковы средства, дякуючі їм vznikать єден або другый образ. В тім контексті язык є формов в одношіню к образу, а образ є формов в одношіню к ідейному обсягу твору. Не треба барз підчарковати, же добрі володіти языком художнього твору помагать науковцєви глубше, вірніше і одборніше порозуміти образам, темам і ідеям. Язык художнього твору мы бы могли прирівнати і к языку окремого чоловіка – і в єднім, і в другім припаді язык характеризує особитость животной скушености, культуры, неповторный способ думаня, як і психологичного розположіня.

Мы уж знаме, же художня література – многоплановый організм, з котрого можеме виділити дві основны стороны: а) выдуманный, фіктивний світ, і б) речовы, словесны конштрукції, бо лем література, на розділ од остатніх іскуств, є способна створити речове³¹ діятельство людей.

Язык художньої літературы є найвыразніший доказ культурной уровни єго носителя – народа. Кідь є богата література, є богатый і художній язык. Так все было в минулости, коли vznikали народны лі-

31 Треба розлишовати понятия „язык“ і „реч“. Художня реч - то суть найвысшы досягнута языка.

тературны языки, дякуючі великим поетам і писателям (Данте в Італії, Пушкін в Росії, Байрон в Англії і т. п.). Художня реч так поступно ставала ся найвыразнішым указателём можностей народного языка.

Слово своєв обяговов потенціов множить ся – оно є носителём номінального значіня в літературнім языку, але в художнім тексті „перекрочує“ свою номінальність і нассавать додатковы значіня, котры набывають нову глубшу якість в порівнаню зо словом літературного языка. Таким способом реалізує ся „метаморфоза“ языка на художню реч. Художня реч, на розділ од іншой лексікы (научна, офіціально-урядна, говорова), фактично є унікатно богата своїма смыслами, бо лексіка художнёго штілу є неогранічена. Художній штіл може вивжывати вшыткы здобыткы остатніх штілів, може быти вжыте хоцькотре слово, кідь оно буде в тексті обягово, штілістично і естетично мотивоване.

Єднов особитостєв художнёй літературы є ей *художнє-образна речова конкретізація*. Є то всеобща штілова даность художнёй речі. Слово конкретізує понятя і поступно переносить ёго до образу. Талентований писатель старать ся так моделовати свою реч, жебы она конкретізовала слова і збуджовала у читателя образы, предствы. Другым важным знаком художнёго штілу є *індивідуальность слогу*. Є уж так дано, же каждый наданий писатель (поет) приходить к читателєви зо своїм „писмом, рукописом“, зо своєв маніров писаня, зо своєв сістемов художніх кроків. Індивідуальность „рукопису“ найвеще ся проявлять у вжываню образописных і выразовых средств художнёй речі (тропы і фігуры). Найвызначніша і найросшыреніша міджі образописными і выразовыми средствами є *метафора* (скрыте порівняня). Она помагать оптімалізації приниманя художнёго тексту на базі аналогії, подобности, прирівняня і т. п. Діє ся так на основі способности слова міняти своє значіня і діставати новий семантичний смысл, кідь ся дістане до нового і незвычайного контексту. Поступны зміны основного значіня слова называють ся *тропами* (грец. *tropos*) – вжываня слов в перенесенім значіню на характерістіку будьякого яву за помочі ёго секундарных значінь. Взаємне одношіня основного і переносного значіня слова проходить на основі *подобности* соод-

ношіня явів, на основі *контрастів* між ними, або і *сусідніх значінь*. Внаслідку того vznikли (і vznikають) найрозлічнішы подобы троп. Але найосновнішы з них суть: *метафора* (вzникать на основі подобности або контрасту явів), *метонімія* основана на сусідніх значіннях, і *сінекдоха* – основана на взаємнім одношіню части і цілого. Інтереснов подобов метонімії є *евфемізм*, котрый грубе слово замінює словом мягким, приємнішим про особу, котрій є адресоване. К тропам як найрозлічнішым подобам перенесених значінь належать *епітет*, *прирівняня*, *гіпербола*, *літота* і *іронія*. Теоретіци літературы метафору поважують за главный троп. Тот погляд є такий росшырений, же саме слово „метафора“ вживать ся як синонім образной речі.³²

Окрем словесной метафору в художній практиці суть дуже росшырені і метафорічны образы або і розвинуты метафору. А даколи можеме стрітити ся і з художнім твором, котрый є сам цілий метафорічний образ. Основным видом метафору є *персоніфікація* (прозопопея), т. є. признакы живого організму переносять ся на дашто нежыве, а нежывы предмети діють як живы. Можеме стрітити ся і з таков ситуаціов, де персоніфікують ся і абстрактны понятя, але ту найчастіше вивжывать ся алегорія. Наприклад, таким алегорічным виражінем віры в художній літературі є хрест, надії – котва. Таки алегорії суть стабільны і не міняють ся часто. Але між тропами видиме взаємне переходжіня, што даколи барз тяжко становити який троп перед нами.

Метафора³³ выступать як форма екзистенції значіння слова, але і як часть синтаксічной семантики і як способ передаваня смыслу в комунікації. Погляд на метафору як на лексикологічний феномен є найросшыреніший і традиційный, так як він беспосереднє є споєный з представов о языку як о релативно самостатнім і незалежнім на речовім діяльстві. Застанці того погляду думают, же метафора реалізує ся лем в штруктурі языкового значіння слова. В другім при-

32 Прирівняня складать ся з двох частей, але метафора лем з другой части.

33 В сучаснім світі науки стрічає ся з шырокыма поглядами на метафору. Не є то выслідок несправного приступу к проблему, але є то комплікованость самого предмету метафору. Є то выслідок змны основного погляду на учіння языка як стабільной сістемы і на язык як на творивый процес комунікації.

падї главна увага кладе ся на метафорічне значіння, котре vznikать при взаємній стрічі слов у штурктурі словозлукы і речіння. Тот погляд є найросшыренішый, бо ёго граніці дуже шыроky і він реалізує ся на уровни синтаксічного споєваня слов. Третій погляд є „наймодернішый“. Він позерать ся на образне прирівняня як механізм формованя смыслу выповідї в шыроkyx варіаціях речі.

Проста метафора може быти єдночленна або двойчленна. Метафора, котра перебівшусь, называть ся *гіпербола*. Метафора розвита або росшырена складать ся з дакількох метафорічных слов, котры творять єден образ.

4.2 Переносне значіння слова

Выше мы уж споминали, же многозначне слово окрем своего основного значіння може обяговати далшы смысловы нюансы і одтінky. Суть то секундарны значіння слова, коли ёго другорядный признак переносиме на становлїня другого яву. Такый яв у функцінім значіню слова называеме грецькым понятєм – *троп*, што значить – *способ выражіння, образ*. Перенесїня значіння з єдного феномену на другый діє ся на основі: а) *подобности* (метафора), *логічных одношїнь* (метонімія), *контрасту* (іронія), *прирівняня*, *епітета*, *сінекдохы*, *алегорії*, *гіперболы*, *персоніфікації*, *параболы*, *сінестезії*, *катахрезы*, *перофразы*, *літоты*, *оксіморона*, *клімакса*, *антіклімакса* і далшых. Погляд на тропы і фігуры в научнім світї не є еднакый: дакотры науковці просты і складны тропы поважують за „сорту“ метафоры або метонімії, а выше перерахованы штїлістїчны средства рахують тыж за тропы.

Тропы і штїлістїчны фігуры треба брати як средства, котры помагають ліпше высловити, яснїше назвати і спознати нове значіння нового яву. Язык каждого народа быв бы барз художный, як бы слово вивжывало ся лем в єднім значіню. Тропы і фігуры художникови, окрем номіналного значіння слова, понукають омного важнїшу службу – з їх помочов він може шыроко конкретізовати яв, а через побічне значіння слова писатель може вкладати до тексту свою субектївну

оцінку вшиткого, што діє ся в художнім творі. З назначеного виходить, же тропы повнять слідуочі задачі: *познаваючу, індивідуалізуючу і суб'єктивізуючу*.

Найпростішим тропом є *прирівняня*, коли хочеме высвітлити єден яв другим за помічі секундарных ёго признаков (Л. І. Тімофеев). Прирівняня може быти найрозлічнішого характеру – внутрішнє, вонкашнє, квантітатівнє, якостнє, контрастівнє, прирівняня єдної часті, але і комплексу і т. п. Наприклад: „*Сиджу на клаті, як на троні краль*“; „*Чую ся, як боцан на стрісі*“; „*Звуки, мелодії луки*“; „*Стишки – в загородці грядки*“; „*Слова твої – кыпятик*“ (Мої незабудки, Ю. Харитун). Прирівняня можуть быти і розвиты, можуть складати ся з дакількох слов.

Складнішим тропом є *епітет* – każde слово, характерізуюче, высвітлююче, даякый яв або понятя. Епітетом ту выступать придавник. Наприклад: *деревяны години, чорна ворона, мудра голова, порожня голова, стріберна береза, звідне небо* і т. п. *Сінекдоху* поважують за сорту метонімії. Она основана на перенесію значіня подля признака чіслового одношіня міджі двома явами („*pars pro toto*“). Наприклад: „*перед нами крачають шумны топаночки*“ (шумны дівчата), „*на оборону выступило сто шабель*“ (сто вояків). *Сінонімы* – слова близки своїм значінєм. Творінєм сінонімів vznikають різны одтінки в близких, але не тотожных понятях. Вывживаня сінонімных слов і виразів помагать писателёви спестрєвати реч і уникати повторєваню. *Антонімы* – слова протилежны своїм значінєм. Вживають ся в сітуаціях, кідь художник хоче категорічно поставити проти собі дві розлічны сили і створити контрастну сітуацію. З тым заміром автор може вывживати і історічну минулость, де є много застарілых слов – *архаїзмів*. Таки слова помагають створити сітуацію давно минулых часів, минулый колоріт. К архаїзмам інклінують *історізмы* – слова, котры выражають уж неекзістуючій світ (*дяк, брічка, терліця, кросна*). На другій смысловій стороні історізмів стоять *неологізмы*, слова новы, котры передтым не екзістовали. Суть то слова днешнёго модерного, переважно технічного світа, котры часто вживають ся як

кальки. Суть то слова і з науки, котрыма автор снажить ся актуалізувати штїл. Такыма словами можуть быти і авторьскы новы слова (*оказіоналізми*).³⁴ В русиньській літературі дость часто стрічає *діалектізми*, *провінціоналізми*, котры не суть частїв літературного языка, але суть тіпичны лем про окремы области. Слова і вирази – *професіоналізми* призначны про часть професій і соціалных груп людей так, як і *вулгарізми* – слова некултурного, грубого характеру, лайкы, заклинаня, псованя і т. п.

На тім місці мы здалека не могли спомянути богатый репертоар виразных средств художнєй речі, які помагають художникам пластично высловити і нарисовати, вымоделовати, сітуації, котрыма планують досягнути становлены цілі. Штуденты можуть подробніше дізнати ся о літературно-научных термінах в словниках, котры шпеціално суть створены про далше росшырїня і проглублїня знань в области теорії літературы.³⁵

4.3 Значіня метафор на повне порозуміння чітателєм художнєго тексту

Науковці о метафорі говорять, же є то „сон языка“. А на пояснєня сна треба двох людей – вішого і тлумачника. Так і метафора обягує в собі і вішого (творителя), і інтерпретатора, тыж творителя, бо на „продукцію“ метафор іщі ніхто не написав і ніколи не напише „букварі“, т. є. як їх треба творити. Она є „помічнов руков“, яка помагає чітателєви дотворити собі даякий погляд на предмет, але не обяснює го, ани отворено не дефінує. Арістотел в тім смыслі твердив, же метафора лем помагає постеречі близкость предметів. Інакше повіджено, метафора нутить чітателя відіти єден обект в світлі другого, чім чітателєви помагає ясніше порозуміти смысловы конотації.

34 Автором вжыте слово, котре не найдеме в словнику. Є то слово-нагода, мало фреквентоване слово, котре вносить до тексту незвычайне значіння.

35 Štraus, F.: *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Spolok slovenských spisovateľov, 2005. 416 с.; Žilka, T.: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987. 340 с.

4.4 Типы речі

Цілі автора, які він ставить перед собою, детермінують способ переповідання. Він може: а) статично зобразити реальний світ, або описати го; б) динамічно передати реальність в причинно-наслідних одношінях явів реальности. На основі зволених автором цілів, можемо виділити три типи речі: *опис*; *розповідь*, *повідання* або *нарація* і *уважованя*. Опис є макрокомпозиційним штілістичним средством на будованя художнього тексту, в котрім автор ненасильно передавать свої конкретны суб'єктивны переживаня і емоції. Они можуть дотыкати ся і опису пригод, ситуації, обставин, подій, атмосфери і т. п. Опис є найросшыреніша форма *монологічної авторської речі*. В художній, але і в публіцистичній літературі опис є найважніший елемент речі, який бы мав ясно, живо, наочно читателюви представити чоловіка, предмет, подію, пригоду, яв. Опис як форма речі є непосредно споєний з особов, з містом, з ситуаціями, з ситуаційностями, в котрых розвивать ся дія. Автор може концентровати ся на портрет, на пейзаж, сценерію або на події, де авторська реч стає погынаючою силою смислового і естетичного богатства опису. Увести вшиты штілістичны функції (форми) опису в художній текст не мож. То все є детерміноване особовою скусністю автора, його штілом, жанром, темою і проблемою. Але треба підчаркнути, же опис є важний компонент художнього полотна. Як приклад опису уведемо уривок з книги Ш. Смолея „Бурі над Бескидами”³⁶:

„Вонка была зима. В ночі і через день морозило. Всягда было повно снігу. Селом за драгов помалы ся не дало перейти. До села мало-коли зашло авто з плугом. Люде были нучены перед своїма хыжами сніг одмітовати самы.

Быв зимушній вечур. Аня Калинова сиділа близь шпаргета на лавочці з великов мисков піря, порола. Петро сидів на лавці близь стола. З негрубого смерекового конарика ножиком стругав нову колотовцю. Были то звышкы з посліднього їх стромика. В хыжи были лем двое.

36 Смолей, Ш.: *Бурі над Бескидами*. Пряшів: Академія русиньской культуры в Словеньській республіці, 2013, с. 189.

Клали огонь, гріли ся, сиділи, бісідовали. Петро говорив о своїм тяжкім животі в Америці. За веце як шість років застиг пережыти велё вшелякого.

Анця уж давно хотіла Петрови повісти правду о тім, што му писала в своїх писмах колись до Америки. О неправдах, котрыма обвинёвала Петрового брата Андрія.

Тоты кламства ей тяжыли цілый час. До того вечара не був час на таку бісіду. Ани не нашла смілости повісти Петрови до очей правду.

По довгих роках аж в тот вечур позбрала сили і хотіла ся признати“ („Анцине признаня“).

Маме перед собов класічний приклад формы опису, де перед читателём, і хоць пізніше, знову одвивать ся єдна валаальска історія аж дословно в натуралістичній подобі. Ту не найдеме ніч компліковане, ани конфлікт, ани композицію, ани глубшу думку – вшытко ту плыне вольно, гладко, як в каждоденнім животі. Є то wypowiedь, котра може гранічіти з wypowiedь у кроніці або і в писмі.

Росповідь (нарація) своїм обсягом є протилежна форма опису – є то динамічна форма зображіня подій і явів, якы не одбывають ся нараз, в єднакім часі, але наслідують єден за другим або взаємно підпорядковують ся. „Пришов, відів, переміг“ – знамы слова Цезара бы могли послужыти як приклад характерістікы росповіді. Росповідь – є густо передавана сама основа того, што пригодило ся, стало ся. Автор частіше обертає ся к часослову минулого часу, абы нарисовав тісно споєны міджі собов події ці явы, якы обектively могли стати ся в минулости. Так подію можеме поважовати за главну часть авторьского монологу, в котрім писатель-росповідач є чоловік, котрый знать о „вшыткім“ і може інтересно і надхнено росповідати. Росповідь є беспросереднё споєна з часом і простором, без котрых росповідь не може зачати ся. Штілістичны функції росповіді суть детермінованы індивідуалным штілом, жанром, але і предметом зображіня. Росповідь може быти неутрална, субективна або і обективізована.

Уважованя (увага) є функціональний тіп речі, де хочеме дашто обяснити, потвердити, выповісти. Конштрукція уважованя складать ся з трёх частей: з *тезы*, *доказів* і *выводу*. Правда, в художнім творї не найдеме ани тези, ани выводы. З уважованём найчастїше стрїтиме ся в полеміках, рецензіях, бакалярських або магістерських роботах, в учебниках і т. п. Тота форма комунікації є призначна про публіцистичний штїл, але може быти доповнена як описом, так і респовідём. З погляду логікы увага є ланчочком суджінь на хоцьяку тему і побудована в поступній формі. Подробно тым інтересує ся *функціонална штїлістіка*, яка штудує ани не так язык, як саму реч.

5 ПЯТА ГЛАВА

5.1 Художній штіл

Художній штіл є една дісціпліна зо сістемы культуры речі. Штілы языка суть резултатом грамотности як народа, так і самого ёго субъекта. Штілами языка называєме тіпы ёго функціонованя в різних сітуаціях, є то самобытний характер речі, котрый вивжывать тота або інша соціална, професіонална, або і лаїцька, неодборна, часть громады. Екзістує говорový, научный, офіціално-діловый, публіцістичный і художній штілы. Екзістує і „штіл“ улїці. *Говоровый штіл* є призначный про каждоденну ненучену, слободну і неприготовлену монологічну або діалогічну бісїду людей. Даній сітуації одповідають і теми, але то не значить, же в конкретных сітуаціях не можуть бісїдовати і о науці, культурі і т. п. Він бы не мав ужывати ся в сфері масмедій. Говоровій речі одповідають граматічны і штілістичны рисы. *Научный штіл* обгосподарює науку. Домінантна є ту монологічна реч і найрізноманїтніший образ жанрів – научна монографія, статя, дізертачны роботы, учебники, інштрукції, правила технікы безпечности, рефераты, анотації, научны конференції і т. п. Про такы матеріалы є призначна логічна дісціпліна, строге одношіня міджі окремыма частями, точность і ясность формулованя думок і т. д. *Офіціалный штіл* є язык, який обслугує офіціалну (ділову) сферу – комунікацію і одношіня, писемну документацію. Є то штіл, який визначує ся семантічною замкнутостю і стабільностю. Правда, і ту можеме выділити области языка зо своєю неформальною шпеціфікою: діпломатичный штіл, штіл юрісдікції, як і самотній офіціалный штіл. Посланєм *публіцістичного штілу* є впливати, агітовати, пропаговати ідеї з цілем інформовати, формовати психологію громады і приносити новости. З погляду языка публіцістичный штіл характеризує лаконічность інформації, заступлїня політичної лексікы і фразеології, вжываня речовых стереотіпів і кліше, емоціоноально-експресівной лексікы і многозначности слова, переплітання публіцістичного штілу з другыма штілами (літературно-художнім,

говором), вживання средств штілістичного синтаксису (реторичны вопросы, паралелізми, повторёваня, інверзія). З художнім штілом як функціональным стрічаєме ся в художній літературі, яка повнить образно-познаваючу і ідейно-естетичну функцію. Художній штіл є сумарне понятя в поетіці тексту, є то цілостна ёго штруктура, котра складать ся з поліформных частей. Художній штіл – естетична категория, в котрій одбивать ся цілостный образ автора, ёго інтерпретація світа, котра найясніше указує ся в конкретнім одношіню міджі обсягом і формов художнёго твору. Є то процес і выслідок творчой работы художника слова, є то алхімія ёго духовного глядана і результат наданя і таланту. Художній штіл vznikать як основа світогляду, як выслов духовной основы чоловіка, як внутрішній погляд на світ, в результаті чого писатель обявлять тайности бытя. Правда, світогляд є лем передоснова, за котров мусить наслідувати освоїня реальности через призму субектівности і неповторности конкретно-го таланту. Є то процес (авторська творива діля), але і результат, в котрім є в спресованій формі зособнена субектівность, дякуючі котрій предмети і явы реального світа мінять ся на естетичну цінность. Она буде така велика, яке значіня додасть їй сам чоловік.

Художній штіл є про інтерпретатора ключом к порозуміню естетичности художнёго твору, де на основі аналізу характерів окремых компонентів твору, можеме го конфронтувати з іншыма творами, як і зо самым контекстом громады. Основным ставебным матеріалом художнёго штілу є язык, який є значно диференцованый, але є частёв штілу і мімоязыковых компонентів, як тема і тематика, проблем і проблематика, ідея, сюжет, композиція, образы, конфлікты, фабула і т. п. Языковов сторонов художнёго штілу заоберать ся *лінгвістична штілістіка*, а художній літературный штіл штудує *літературна наука*. Лінгвістична лексіка інтересує ся лем аналізов функčnosti языковых средств в тексті, але літературно-теоретична наука окрем функції языковых средств і лексікы бере до увагы і такы явы, котры лежать мімо лінгвістікы (естетична функція, жанер, матеріал, сюжет, фабула, онтологія тексту і т. п.), як звуковы, синтаксичны средства, композичны крокы, диференціяція текстів подля видів і жанрів. З погляду

різноманітності смысловой багатості і експресії языковых средств (слова) художній штіл є найбогатший і мож го поважовати за найрепрезентатівнішу форму літературного языка.

Уровень штілу нам понукать і далшы можности глубше порозуміти художньому твору тым, же го можеме порівновати з іншыми творами того самого автора, але частіше з творами інших майстрів слова. Можеме поставити вопрос о *еволюції* самого майстерства писателя, ёго цілою творчої роботи, на основі чого можеме порозуміти ёго глубше, шырше, коли аналізы перекрочать граніці єдного автора і компаратістично будеме порівновати з другыма писателями, з їх творами. Так можеме точніше характеризовати писателя як яв самого штілу, можеме сувереніше становити ёго місце і значіня в контексті часу, школы, групи і т. п.

Художній штіл – є художне виражіня конкретного світогляду, який все проявлять ся в способі моделованя образів і інших елементів художньої форми. Штіл, то не є ани так прояв таланту, як неповторный, незвычайный погляд, котрым художник позерать ся на громаду і естетичны проблемы. Данный вопрос яснїше ся нам укаже, кідь будеме порівновати реалістичный і романтичний тіп композиції, де ясно выступить перед нами романтичний і реалістичный тіп характеру. Штіл нам укаже, який принцип зволив автор при формованю художньої форми.

5.2 Художній штіл і художня метода

В грецькім языку „*meta*“ значить *над* а „*hodos*“ – *дорога*. В недавній минулости в марксістичній науці частіше вживало ся понятя „творива“ метода. Она обсяговала в собі способ і принципи художньої творчости, але лем з марксістичного ідейного світогляду, котрый декларовав лем романтичну і реалістичну методу, але найперше в душі соціалістичного реалізму.

Літературна наука од своїх зачатків принесла цілый ряд метод, котры vznikали в своїм часі як результат научного думаня в области філології: „мімезіс“ в поетії Арістотела, пізніше біологічна мето-

да, в модернім часі – позитивізм, формалізм, формална метода, літературний штруктуралізм, нова критика, як і многы далшы методы, котры суть детермінованы теоріов інформації і сінергетіков. Така ситуація є результатом одношіня „писатель і громада“, де писатель є, як і многы ёму ідейно і естетічно близкы художници – носителём ідей, вкусів, сімпатій і антипатій, котры в тій або іншій формі подобно высловлюють в своїх художніх творах. Каждый із них є неповторна і надана індивідуальность, але в творчости каждого з них мож відіти конкретну близкость їх ідейно-естетічных позіцій і штілів. Так, наприклад, в англійській літературі така близкость была міджі поетами Шеллі і Байроном, в польській літературі міджі Словацькым і Міцкієвічом, в російській літературі міджі Блоком і Брюсовом, в словацькій літературі міджі поетами *штуровцями*. Они были близкы еден другому нелем ідейно (критічний погляд на громаду, заставаня інтересів народа, темы слободы народа і т. п.), але і в общіх прінціпах зображованя живота (прінціпы поетікы). В найшыршім смыслі таку подобность можеме назвати *художнёв методов* а в шыршім контексті *літературнов школов*.³⁷ Жебы науковець пересвідчиво доказав взаємну подобность окремых художників, він мусить зволити компаратістичны поступы і доказати на основі окремых урвней тексту їх близкость.

Близкость можеме відіти в области світогляду, бо метода складать ся з двох частей: з ідейного пересвідчіня і ёго художнёго думаня, а притім, каждая з них по свому впливать на художника. Художній талант одражать ся в способности думати образами, т. є. в майстерно зволеній формі, а ідейны представы найясніше проявляють ся в области обсягу текста, де рішучов силов, яка детермінує обсяг, є світогляд. Але і ту треба уточнити тверджіня: сам світогляд не є всесилный, бо і найглубша думка іщі не стане ся частёв іскуства. Каждая думка мать свою ідеалну форму, котру художник мусить найти, бо каждый з них по свому односить ся к реальности. Так, наприклад – Юрко Харитун реалістично і з яковсь судьбов неспокійности, зо звыку свого часу

37 В словацькій літературі за таку школу можеме поважовати школу Л. Штура, пізніше то была Католицька модерна, ДАВ і іншы.

обертать ся к людям, але і ясно формулує своє людське кредо:

— „правду очіщу од кривд“:

Боже добротивый
кілько правд
мали в очах
Кілько кривд
несли на руках
Кілько ран іщі
буде в сердцах
Покры можу
руки розложу
не запру очі
Правду очіщу од кривд
до рядків натолючу.

(„Люде“, *Мої незабудкы*)

Ш. Смолей в „Родічовских старостях“ (*Бурі над Бескидами*, с.153) спокійным тоном аж кронікарьсков формов пунктуално при-ближує нам без емоцій „мікросітуацію“ в єдній родині на Лабірщині, без активної участі розповідача на судьбі Марі. Нам ся здасть, же ани названя той части не одповідать обсягу, бо огнищом в ній не є вычіслїня окремых кроків вітця Адрія, але душевны муки Марії-матери. В першім припадї маме перед собов дінамичну неспокійну душу субекта, котра не думать змірити ся зо сітуаціов. В другім – аж „стерілны“ одношіня к тій самій реалности. В першім припадї – чуєме, як на нас „дує“ психологічний вітор, в другім – находиме безвітрія. Але мы бы не мали перебівшовати роль художнёго думаня в творивім процесї. Оно є лем повиннов передосновов, тіпом на досягнутя правдивости, але то іщі не обіцять писателёви проникнути до глубин жывота і шырокости павшалованя так, як съме віділи на двох послїдніх прикладах. Із історії літературы добрі знаме, же писателї, котры односили ся к єдному і тому самому тіпу художнёго думаня і діспоновали єднаков силов таланту, досягвали розлічны резултаты в своїй творчій художній практиці. Найвыразнішых успіхів досягвали з них

тоты, котры глубше „віділи“ до тайн жывота і ліпше ся орьєнтовали в ёго тендеціях.

Сумарно мож конштатовати, же художня метода є една з важных категорій естетікы, котров інтересовали ся як філософы, так і літературознателї. В научній літературі стрічаєме ся при характерістіці художнёй методы з конкретныма неточностями, коли методу стотожують з формов художнёго оформлїня темы, і коли методу стотожують зо світоглядом. Художня метода є естетічна і дуже обягова область і не мож єй зужовати на формалны способы будованя образу, але ани на ідеологію. Є то сума ідейно-художніх прінціпів моделованя реального світу в дусї конкретного естетічного ідеалу.

6 ШЕСТА ГЛАВА

6.1 Текст

Текст – є едно з найфрекованіших понять в гуманітних науках. З ним ся стрічає в естетіці, семіотіці, культурології, літературній науці, філософії, але найскорше ся усїло в лінгвістіці. Текст треба розуміти як самостатну єдиніцу з призначным комплексом знаків, што визначує ся смисловим зачатком і кінцём. Він складать ся з дакількох речінь, якы выступають як мінімална комунікатівна і неділима єдиніця. В лінгвістіці ся розумить в узшім і шыршім смыслі; в узшім – то є текст як языкове выражіня даного смислового порядку, а в шыршім – як дісципліна, котра называть ся *лінгвістика тексту*, яка ся заоберать речовым артефактом зо своїм смыслом. Але найчастіше з понятём „текст“ стрічає в літературній науці, бо текст є „тілом“ художнёго твору з ёго художнім світом і художнім обсягом. В тім контексті Ю. М. Лотман на зачатку 70-х років XX. ст. при посуджованю проблемів художнёго тексту написав: „Треба категорічно одступити од предстavy, же текст і художній твір є того саме. Текст – то єден з компонентів художнёго твору <...> художній ефект в цілім vznikать при протиставліню тексту зо складным комплексом животных і ідейно-естетічных представ.“³⁸ В інших научных роботах можеме стрітити ся з поглядом, де текст внимать ся в шырокім смыслі, т. є. помімо речі вкладають до нёго і ідеї, і концепції, і обсяг. З такого погляду потім „текст“ і „художній твір“ выступають як синонімы. В літературнім смыслі текст треба внимати як твердо організованы речовы єдиніці, котры можуть обсяговати назвы, мотта, епіграфы, вручання, авторьскы передслова, датумы написаня і місця vzniku і т. п. Понятя „текст“ є централне в *текстології*, яка заоберать ся генезов, історіов і авторством художнёго тексту.

Треба знати, же тексты бывають і несловесны (географічны мапы, звуковы сігналації, музичны тексты і т. п.), котры приймають ся як семіотічны знаковы комплексы. Понятя „текст“ є частёв основной

38 Лотман, Ю. М.: *Анализ поэтического текста*. Ленинград 1972, с. 24-25.

термінології в культурології (теорія аксіології), але ту виступать в узнанім значіню, бо текст як культурный яв не є каждый комплекс. З культурологічного погляду текст є речова або знакова форма, котра має *мімоситуатівну* цінність. Релевантны wypowiedі лем в короткім часі на данім місці про культурологію не мають значіння. Уведемо приклад: одказ мамы дїтині-школярєви, яка скоро рано одышла до роботи, жебы собі взяла страву з леднічки, буде інтересовати лінгвісту, але про культуролога такий текст не має ніяке значіння. Текст як яв культури діспонує можностів переповіданя, варіаціов повторєваня, розмножованя, котрый може мати розлічны значіння.

Нас будуть інтересовати лем тексти близкы гуманітній сфері і окреме окрашены. Таки тексти называєме *выповідныма*, яки обсягують як релевантну інформацію, так і оціночну емоціональність. Якраз ту треба глядати талант, духовність і вектор авторського феномена, бо тексти гуманітної продукції все дакому належать, суть дачіим голосом, мають „свій субект“, што ся тыкає і публіцистики, есеїстики, мемоарной літератури і літератури художньої. Там, де текст не дотыкає ся чоловіка, там уж не стрічаєме ся з гуманітарностів. Задачов гуманітного тексту є вічне гляданя правды, слободы, щастя, доброти, красоти в чоловікови і мімо нього, а тото є споєне з внутрішнім збогачованєм людей. Такий текст є авторітний і в ніякім припаді він не може быти неправдов. Він мусить быти генератором новых смыслів і новой культури.

І так, текст є феноменом культури і має то быти адекватный речовый акт, котрый є способный позітивно впливати і за границями його часового зроду. Є то квінтесенція языкового смыслу і памятник свого часу. Жебы мы были конкретнішыма, уведемо приклад: творы А. Духновіча – художні і публіцистичны раз навсе зістануть квінтесенціов нелем языка, але вічним памятником його духовности, як і духовности до посліднього жыючого Русина. Їго наслідство, то суть піраміды в сердцах вшиткых скуточных Русинів. Такий текст приналежить гуманітній сфері і є носителём стабільных цінностей, ідей, смыслів, атмосфери общественных груп і окремых людей, є носителём слободных і культурных одношінь.

В другій половині минулого стороча одношіня ку концепції текста змінило ся. Є то уж текст „без берегів“, так як выголосив французський філософ Ж. Дерріда: „Про мене є текст без границь“, што значить, же текст уж не є речовым актом. Текст є вшытко того, што принимать чоловік, што є дійсне в реалнім світї. А інший науковець продовжує: „Кідь наш жывот не є текстом, потім чім він є?“ (Р. Д. Тіменчик). Але як нам говорять стары книги, то не є ніч нове, бо уж Мойсей назвав світ книгв Бога. Новый погляд на текст принїс Р. Барт, близкий сімпатизант і наслідник Ж. Дерріды. Він остро поставив проти себе художній текст і художній твір, і так выдїлив два роды літературных текстів. На тексты класіків (подля нїго то суть тексты немодерны) він позерать іронічно і недовіріливо, бо они фалово „думають“ о собі як о класічнім текстї, і хоць на таке тверджіня нїт підкладу. „Жывот в такім текстї мінить ся в блюване мясиво популярных думань в давлячих формах...“³⁹ В сучасных текстах говорить сам язык, – продовжує критік. В текстї, подля Барта, уж не є місця про автора і протагоністів. На їх місце приходить Скріптор, котрый проявлять себе лем у формі писма і перестає екзистовати, кідь текст є закінчений. Текст так набывать „гравый“ характер, што приносить читателєви заспокоїня. Наука, яка выросла на старых традиціях – аналіза і рецепція художнєго твору таке „переоначіня“ терміну „текст“ не акцентує.

В сучасности термін „текст“ (художній) вживать ся в слїдуючих сітуаціях і не з цалком ясным значінєм. В контексті *лінгвістичных* поглядів єго характерізують як складный комплексный текст, выслідок художнєго штїлу, як текст підготовлений і нефіксований, дескріптівный з елеметами деонтічного (наука о повинностях) і аксіологічного (наука о цінностях) характеру. З *психолінгвістичного* погляду текст обягує в собі субектівный аспект, який дакотры науковці трактують як персоналну інтерпретацію реалности. Сімпатизанты *теорії комунікації* сучасно зо субектівным аспектом текст відять з аспекту вербалізації авторьского розуміня (В. Г. Адмоні),

39 Барт, Р. S/Z. Москва 1994, с. 227.

што помагать визначіти художній текст як артефакт, котрый взникать зо шпеціфічного внутрішнього (егоцентричного) ставу художника, з душевно-емоціонального прийма́ння світа у формі речового wypowiedжіня.

Як згорне́ме спомянуты погляды на текст, дістанеме приближно такий образ: текст є шырше родове понятя, котрый треба одлишовати од художнього твору. Текст не є художній твір, а лем ёго писмовый запис, ёго графічна і в значній мірі релатівна структура, котра є доступна читателёви. Текст є визначена поступность знаків, котры читатель прийма́ть інваріантно, але художній твір є варіатівна, індивідуална перцепція текста, призначна про каждого читателя. То нам давать можность говорити о розпознаваню тексту од твору з погляду графікы і структури.

Текст в художнім творі выступа́ть у двох позиціях: в першім припаді текст можеме легко одлишыти в художнім творі од ёго образно-предметной верьствы, од ёго обсягу, ідей, концепцій і смysлу, но сучасно текст з тым вшыткым є нерозділно споєный і служи́ть му. Текст таким способом обсягує в собі:

- лексично-фразеологічну уровень, уровень алегорічну, інтоначно-сінтаксичну, рітмічну і фонетічну;
- художнё-речовы средства екзістують як автономны смysловы єдиніці;
- словесне полотно твору є дане предметно-образным значінём і конкретностёв, котре выража́ть позицію автора, але не одкрыто.

Художній твір є комплікована єдність многих компонентів, повязаных міджі собов до єдного гармонічного цілку. Ёго ідейный обсяг є вмоделованый до образной сiстемы, котра є ёго формов, а формов образів є художня реч. Текст і художній твір – є процес і результат. Жебы мы могли добрі порозуміти художній твір, треба обернути ся на текст, бо художній твір порозумений і освоєный читателём, є в дійсности текстом.

Про нас акцептуючий погляд на текст є його *културологічна інтерпретація*,⁴⁰ котру в російській науці презентували Д. С. Ліхачов. Ю. М. Лотман, В. Н. Топоров і інші. В културологічній концепції текст є приймаваний як културологічний універзум, який визначає естетичними, етнокултурними і рештніми соціо-психологічними стереотіпами. Художні тексти так представляють цілостну част култури. Текст є артефактом култури, а култура сама є текстом. Култура є „зображення текстів і як єдиний великий текст” (Ю. М. Лотман). В такім погляді тексти суть колективних пам’яток култури, што треба в кожній ситуації зберігати. Вони зберігають свою цінність і за границями місця і часу свого виникну. В нашій премісі ховаються і претензія на русинських художників – як прозаїків, так і поетів, жеби к своему ремеслу відносились з максімальних відповідностей і вимогливостей, бо через багато років і на основі їх художніх текстів будуть наші потомки оцінювати нашу русинську културу. Якраз художні тексти дозволяють потомкам дізнатися про думки давніх епох. І в тім є комунікативна функція тексту.

6.2 Текст – дискурс

В сучасній теоретичній ситуації є всеобщо признана правда про те, же окремість художньої літератури мож відкрити (об’яснити) єдиним способом, на што указав і Ц. Тодоров, котрий є того погляду, же не існує єдно поняття літератури, існує багато літературних дискурсів, які виконують естетичні функції в різних історично-културних контекстах.⁴¹ Доказів про правдивість твердження Тодорова є багато як достеменно. В научній літературі зустрічаємося з такими аргументами: література є фікція („fiction”); художній твір як художньо-соціальний яв існує на границі реального зображення; в ньому спокладається відображення об’єктивного світу і фікція; кожен художній твір є в тій або іншій формі специфічним судженням про життя, образом самої ре-

40 Antoňák, A.: *Sociokultúrna interpretácia románov M. Šolochova (Tichý Don a Rozoraná celina)*. Prešov 1998. 187 с.; Antoňák, A.: *Sociokultúrna interpretácia umeleckého textu (na textoch ruskej literatúry a kultúry)*. Prešov 2004. 136 с.

41 Тодоров, Ц.: *Понятие литературы : Семиотика*. Москва: Радуга, 1983, с. 355-369.

алности з погляду автора і за помочі художньої речі. А Тимофеев іще в році 1976 твердив: „Художній факт є оправеный факт жывота. В нїм є одшмарене нагодне і другоряде і, наспак, позберане выштыко основне, характерістичне про жывот.“⁴² Тото є споєне з тым, же писатель снажить ся не описати жывот, але ёго познати і знову творити. Він хоче ёму порозуміти і указати на конкретны правилности, закономірности в їх непосредній реалізації на прикладі окремых сітуацій, але в їх цілости. Художня фікція є так средством тіпізації і є участна в художнім творі, і хоць міра выдуманого не є в кождім творі еднака. Коротко повіджено: хоцькотрый текст, про котрый суть призначны художні параметри і реалізує ся в комунікації, будеме называти діскурзом.

Діскурз – посуваня, бісіда, розговор, є то процес речового діятельства. Саме понятя „діскурз“ є многозначне і дость неясне. Найчастіше стрічає ся з ним в гуманітних науках, де предметом є баданя фунгованя языка – в лінгвістіці, науці о літературі, семіотіці, соціології, філософії, етнології, антропології і інших науках. Уведеме найчастішы сітуації вживаня терміна „діскурз“: а) лінгвістична сітуація, в котрій видиме снажіня уточнити традиційны понятя речі, текста і діалога. Посун од понятя речі к діскурзу „запричинив“ Ф. де Соссюр, котрый внїс класічне протипоставлїня языка і речі, де діскурз принимали як реч вписану до комунікативной сітуації, яка ясніше акцентувала соціалный обсяг в порівнанню з речовым діятельством індивідуума. Афорістично можеме діскурз характерізувати і так: „Є то реч понорена до жывота“; б) вживаня терміна в *публіцистіці* (Ж. Дерріда, Ю. Крістева), дякуючі французькым філософам-штруктуралістам і постштруктуралістам, які старали ся уточнити традиційны понятя як штїлу (в найшыршім значіню), так і індивідуалного языка. Понятя „діскурз“ старать ся постеречі способ говоріня, котре сучасно обсягує в собі і снагу ясно вказати – який і чій діскурз, бо науковця інтересує не „універзалный“ діскурз, але лем ёго конкретна подоба в найшыршій формі – языковы проявы, штїлістичны формы, особитости тематікы, сістема поглядів, способів уважованя (і ідеологія в тім)

42 Тимофеев, Л. И.: *Основы теории литературы*. 5-е изд. Москва: Просвещение, 1976. 548 с.

і т. п. Який і чій дискурс можемо внимати як ясніше указання на комунікативні соціальні способности субєкта, котрый може принимати ся як конкретна особа, група або і народный колектів. Уведемо приклад: дискурс *насилство* – науковця не буде інтересовати сам феномен насилства, але лем як субєкт-носітель „насилства“ веде себе, як комунікує, як реалізує себе.

Третя варіація вживання понятя дискурсу є споєна з німецькым філософом і соціологом Ю. Хабермасом, котрый старав ся вымоделовати особитый ідеалный вид комунікації, котрый бы мав реалізовати ся в максімально можнім охопліню соціальной реалности, традиції, авторіты, комунікативной рутины і т. п., цілём котрого было бы критічне обсуджіня і обґрунтованя поглядів учасників комунікації. Є то дискурс „максімальной раціональности.“

7 СЕМА ГЛАВА

7.1 Проблематика художнього процесу

На зачатку треба одповісти на вопрос што значить „художній процес“? Одповідь на тот вопрос в окремых теоретиків літературы находиме таку: „На протязі історічного розвиваня літературы взаємно на себе впливали і переплітали ся окремы штілы і жанры, як і окремы темы і ідеї. Цілкове названя про тоты розвитковы переміны літературы є – „художній процес“, твердят чеськы науковці.⁴³

Російський теоретик літературы Н. А. Гуляев є того погляду, же „художній процес – комплікована сістема художніх взаємных впливів. Він є образом формованя, фунгованя і зміны розліčných художніх напрямів (класицизм, романтизм, реалізм і іншы), котры vznikали в тій або іншій епосі як прояв соціальных, естетічных потреб конкретных сил общества і сил одходячих з історічної сцени при змінах обставин“.⁴⁴ Українскы теоретици літературы В. Ф. Воробєв і Г. А. Вязовський говорять, же „під літературным процесом треба розуміти внутрішній закономірний, неперерывный, комплікований, а даколи і протиречный характер літературного розвиваня, прогресівно-поступаючий у своїй основі“.⁴⁵ Словацький науковець Франтішек Штраус понятя „художній процес“ дефінує як „общу назву про розвиваня і переміну літературы в конкретных історічных условиях за сучасного впливу авторів, генерацій художніх направлїнь, школ і художньої критіки. Їго главным діятелєм є творча способность автора досягавати і перевышыти часовы художні цінности і обновлєвати поетику (средства) выражіня (художні школы, генерації) в кооперації з художнів критіков і з комунікативнов приготовленостєв читателя“.⁴⁶ Е. Петру обще конштатує, же „баданя літературы з погляду хронології <...> веде к заключіню, же подоба літературы в становленім смыслі минить ся“.⁴⁷

43 Hrabak, J., Štěpánek, V.: *Úvod do teorie literatury*. Praha: SPN, 1986, с. 199.

44 Гуляев, Н. А.: *Теория литературы*, с. 173.

45 Воробйов, В. Ф., В'язовський, Г. А.: *Теорія літератури*. Київ: Вища школа, 1975, с. 175.

46 Štraus, F.: *Príručný slovník literárnovedných termínov*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2005, с. 205.

47 Petrů, E.: *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc 2000, с. 49.

На тім місці ми бы могли увести много інших wypowiedей о літературно-теоретичній проблемі „художній процес“, але при найрозлічніших поглядах, з якими ся стрічає в окремих науковців, они „унісоно“ конштатують, же є то протиречне розвиваня художньої літератури, котров заоберать ся теорія і історія літератури, як і літературна критика. Художній процес обсягує такы понятя, як художні методи, прямованя літератури, штілы, жанры і т. п. Протиречне розвиваня значить, же в контексті художньої літератури не може быти реч о поступнім розвиваню, як даколи то твердили позитівісты під впливом природописного погляду на прогрес як на дорогу, яка все веде к доконалішій реальности. В области художньої літератури представа о неперестаннім поступнім розвиваню є нереална.

О великій комплікованости проблему „художній процес“ свідчать і два великы зборники.⁴⁸ Каждый із них обсягує дуже інтересны работы, але того, хто бы в них глядав вычерпну логічну дефініцію понятя, они росчарують, бо ту одповідь на наш проблем не найдуть! Найближе і найясніше на даний вопрос одповіла Е. Н. Купреянова в статі „Историко-литературный процесс как научное понятие“ (першый зборник). Уведеме найважнішу часть ей wypowiedі: „Літературный процес є найцілостніша, фундаментална художня категория, на котрій надбудують ся і через котру лем можуть быти характерізованы такы группы або ряды історічно-художніх понять, як прямованя, течія, метода, штіл з єдной стороны, і епоха, період художнього прогресу. Понятя першого ряду означають розлічны тіпологічны проявы художнього процесу, а понятя другого ряду – ёго часовы, в дійсности, історічны проявы. Бесспорно, обсяг вшыткых спомянутых понять і їх логічны одношіня суть детермінованы значінём, котре мать характер художнього процесу...“⁴⁹ Е. Н. Купреянова підчаркує, же художній процес є фундаменталнов категоріов літературознательства. Треба

48 “Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения” (подготовленный Институтом русской литературы АН СССР и изданный под редакцией А. С. Бушмина в Ленинграде в 1974 г.). “Литературный процесс” (подготовленный Московским университетом и изданный под редакцией Г. Н. Поспелова в 1981 г.).

49 Купреянова, Е. Н.: Историко-литературный процесс как научное понятие? In: *Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения*. Ленинград: Наука, 1974, с. 5-6.

ясно усвідомити собі її обсяг, без чого науковець не в силах характеризувати такі терміни, як „художня метода“, „художнє направління“, „штіл“, „епоха“ і інші. Художній процес є поняття абстрагуюче, котре „высвічує“ логіку історичного розвивання літературно-художнього усвідомлення в своїй універсальності, де не підчаркує ся несконечна много-якість прояву найрозличніших народних літератур. Тут треба глядати розділ між поняттями „художній процес“ і „історія літератури“ – в першому випадку маємо перед собою універсальний погляд на закономірність розвивання художнього процесу, в другому – процес розвивання конкретної народної літератури на фоні історії світової літератури. Добре визнати ся в проблематиці „художнього процесу“, значить і справно поставити методологічне прямування бадання окремих проблемів. Та основна категорія обсягує в собі інструментально-методологічне значіння і указує нам вектор аналізу літературного розквіту і відкриття його історичних, народних і регіональних рідкостей. Але і тут треба повісти, що наука іще не повіла останнє слово о терміні „художній процес“. В даній часі можемо упокоїти ся з такою „дефініцією“: Художній процес є незворотна, направлена, закономірна зміна літератури, наслідком котрої вона переходить з одної якості до другої.

Літературно-художнє усвідомлення є динаміков поглядів на природу літератури, з її відносинами з іншими формами громадського усвідомлення і видами мистецтва, її функціями і значінням в житті суб'єкта і громади. Якраз тої принаймає рішення форм становили характер, цінності і функції літературних творів. Вони диктували, чи вона є або не є літературою. В середньому віці літопис поважували за літературу, але пізніше вже так не було. Н. І. Конрад о тім повів, що „історія літератури є вєдно з тим і історією представ о ній“.⁵⁰

7.2 Періодизація художнього процесу

Розвій історично-літературного процесу розуміємо як кожне просування в часі і просторі, як діалектику перерушованого і неперерушованого, котра є основою і про періодизацію художнього

50 Конрад, Н. И.: *Запад и Восток*. Москва: Наука, 1966, с. 450.

процесу, його научного діління, бо кождый культурный процес є діалектичний і обсягує в собі не все ясны і обчекованы зміны. Тото ся дотыкать і художньої літературы, котра аналогічно розвивала ся і кожду епоху збогатила даякыма новыма „вкладами“. Правда, значны зміны ся не діяли часто, кождый рік, кождых десять років. Тоты зміны все были споєны з важныма історичныма подіямы, як наприклад, войны, революції, поява на арені історії новых історичных сил і т. п.

На основі історичных посунів можеме выділити основны етапы розвоя европского іскуства, яке вызначило особитость історично-літературного процесу: античности, середніх віків, ренесанції, просвітництва, XIX. і XX. ст. Але добра періодизація художнього процесу мусить мати на увазі як макро- так і мікроетапы художнього процесу – є повинна єрархія малых і великих етап. К меншій етапі періодизації можеме вжыти понятя „покоління“ – є то найменша етапа художнього розвитку, споєвана з творчов продукціов группы авторів. З таков групп авторів стрічає ся в XIX. ст., яка сформовала ся навколо особы А. Духновіча. Дякуючі ёму, тото стороча заняло окреме місце в історії карпатських Русинів, котре дало свому народу цілый ряд самобытных мыслителів, культурных діятелів, талантливых писателів і публіцистів. Они положили основы русиньской народной саморефлексії, самосвідомости і ідеології, котра є і в днешніх часах вектором їх випереджованя.

А. Духновіч положыв основу русиньской художньої традиції як найкваліфікованіша персона того часу. Він позначив і притягнув к собі найвызначніших представителів русиньской інтелігенції. Ёго геніалны слова: „Я Русин был, есмь и буду...“ стали ся нелем гімнов Русинів, але і жрідлом невычерпной енергії, русиньским сонцём, яке і в днешні дні активізує їх. В сучасности Русины іщі не доказали його феномен достатнє порозуміти і оцінити в цілім контексті його вкладу до культуры карпатского регіону. Своім неповторным і всебічным талантом, ядром котрого была русиньска ідея, він „перебіг“ свій час і самых Русинів на не єдно стороча. „Авторіта Духновіча і його творів была така велика, же они ся ста-

ли фундаментом формуючої ся русиньской народной ідеології...“⁵¹

Ідеї А. Духновіча были успішно розвивані діятелями новшого покоління русиньской інтелігенції в карпатському регіоні. К ним треба прирахувати Александра Павловича, сільського патріота, котрий ведно з Духновічом і А. Добрянським активно організовав тогдышній культурний і літературний живот. Не менше визначним і популярним в русиньскім регіоні був і Анатолій Кралицький, художню творчість якого цїнили і в галицькій області.⁵² Їго приповідки „Пастырь в полонинах“, „Князь Лаборець“, „Іван“, „Козачка“ і другы свідчать, же він був дуже продуктивний і многосторонний писатель. До галерії покоління А. Духновіча належить і Іван. І. Раковский – редактор „Церьковной газеты“ і „Церьковного вістника“, перекладач і автор учбеників („Русская грамматика“, „Арифметика“) і єден з найактивнішых шырительів і пропагаторів російского літературного языка в „угро-руськім“ ареалі Русинів; Іоанн Дулішковіч – збератель матеріалів з історії Угорьской Руси („Исторические черты угро-руских“); Адолф І. Добрянський – даколишній кунстофіцір⁵³ „Віндшахты“ (Баньска Щавніця), вічно Мадярами пронаслідований, в котрім віділи попередника вшитых Русинів, оратор і трібун бідных, депутат угорьского сейму, публіциста і вождь славянської молодежи; Іван А. Сільвай (псев. Уриил Метеор) – автор многих приповідок („Светлое воскресение“, „Крайцаровая комедия“, „Шестак“ і іншы) визначають ся реалістичныма зарисовками і особитым гумором. Їго публіцистичны статі („Угро-русская свадьба“) друковали ся і в Петрограді; Александер Митрак (псевд. Материн) автор прекрасного „Русско-мадярского словаря“, писав путёвы очеркы, як і поезію („Горы наши, горы“, „На поле жизни“); Євгеній Фенцик – автор „Литургики“ і „Молитвослова“, романа „В отчизне без отечества“, драмы „Покорение Ужгорода (1879), надрукованой в новинках „Слово“ (в чіслах 11 – 20), редактор журналу „Листок“, як і „Додатку к

51 Шевченко, К. В.: *Славянская Атлантида: Карпатская Русь и русины в XIX-первой половине XX вв.* Москва: Regnum, 2010, с. 69.

52 Матеріали до історії зносин Підкарпатської Русі з Галичиною в XIX віці. In: *Науковий збірник тов. Просвіта. Ужгород 1925*, с. 195.

53 Головный інжнір.

Листку“. Была то дуже авторітна особа, бо ёго уважали нелем Русины, но і Мадяре. Перерахованя визначных людей „поколїня“ А. Духновіча закінчіме Юлієм І. Ставровским (Попрадовом) – автором приповідок („Очерки из Попрада“, „Ярмарка в Спише“) і поезії („Тоска по отчизне“, „Вечерний звон“) і др., як і Євменієм І. Сабовом – визначним церковным учітелём, zostavitelём многих учебників про школы („Библия для народа“, Церковно-славянская грамматика“, „Русская грамматика и читанка“ і т. п.). В своїх роботах дав общій образ літературного розвитку Угорської Руси.

Русинське поколїня А. Духновіча было вызване на історічну сцену, жебы выповнило універзалны задачі – соціокультурны обчекованя свого народу: проблем літературного языка, захрану свого народа перед асімілачнов політіков мадярських і словацьких урядів, шыріня освіти, будованя окружїня культуры і освіти, хранило ёго перед наступаючов політіков католицизму і т. п.

Векша етапа художнёго розвоє є – *вік*, выстачаючий часовый одрізок на визначнішы зміны в соціокультурнім животі общества, їх вплив на зміны в думаню громады, як і на зміны в художнім обсягу. Так, наприклад, в ренесанчнім часі *психологічний тип* художнёго героя визначовав ся *сlobодов волї*, в часі класіцизму доміновав *інтелектуалізм*, а в романтизмі – *повышена емоціоналность*. В європскім контексті то суть окремы стороча, в котрых доміновали окремы художні направлїня. Із самым понятём „художня епоха“, як і з іншыма термінами споєныма з періодізаціов художнёго процесу, стрїчає ся в романтичній естетіці, коли літературу, як і інше іскуство, зачали розуміти як процес закономірного історічного розвитку (Шлегел: „класічна“ і „романтична“ література). Гегел уж пришов з ідеєв глобално-штадіалного членїня художнёго процесу на три великы епохы: сімболічну, класічну і романтичну. В основі ёго концепції была думка взаємного впливу абсолютного духа (обсягу) і ёго матеріално-емоціонального выявлїня (формы). Хоць іскуство не підпорядковало ся схемам Гегела, і іскуство не вмерло, як він твердив, ёго ідея погляду на нёго як на історічний процес і ёго намага створити глобалну періодізацію – є великов заслугов німецького філозофа.

При характеристіці художнього процесу може нам в значній мірі допомогти і таке поняття як „художній світ“. Оно на кожній етапі існування зосереджувало свою увагу на різних аспектах художнього світа, де хронотоп був його нероздільною частиною. З того погляду ми б могли запропонувати і таку періодизацію: старе, античне існування „думало“ просторово, про котре були домінують теми і проблеми сповнені з космогонією, з богами, роботами чоловіка, але і походженням всесвіту. Існування нового часу уже „думать“ *часом*, т. є. принцип історизма проникає до глибини його областей. В текстах „росте“ суб'єкт а з ним і суспільство, читач слідує як проходять перед його очима соціальні зміни, як кожен день життя підраджує ся його законам динаміки, змінам. В існуванні на межі XIX. і XX. ст. видима взаємна переплітання часу і простору – хронотопу, який є найхарактеристичнішим поняттям художнього мислення пізнього часу.

7.3 Художній процес і проблема ідеалу

Історія культури і сам соціальний життя людської громади сформовані всіма основними типами (формами) діяння – економічний, політичний, освітній, світоглядний, художній, науковий і технічний. При ідеалізації кожного типу діяння прийдемо до висновку, що кожному типу діяння відповідає свій ідеал. В нашій справі – художньому типу відповідає естетичний ідеал. Але кожен з окремих ідеалів доведеться творити логічну систему, котру можемо назвати соціальним ідеалом.

В художній літературі – зрод і моделювання ідеалу проходить моделюванням відношення між образом і почуттям, почуттям і образом, образом і матеріалом до того часу, поки не виникне повнокровне, ідеальне відношення, де є вже досить ясно висловлена ідея. Таким способом художня творчість є художнім процесом, охоплюючим як саму творчість, так і її сприйняття. Художня творчість і сприйняття так творять дуальну опозицію, амбівалентне відношення. Загаду художнього таланту не будемо так дивитися в існуванні конструювання нових моделей, але в першому ряду в існуванні вибору з потенціальних варіацій найактуальніший, найвиразніший моделі (тема, проблеми). Творити – значить

знати вибрати, а в процесі виберання автор все ся орьентує в згоді зо своїм ідеалом. Ідеал якраз в минулости поміг авторови вибрати обект, котрый ёго емоціонално ословив – в позитівнім або негатівнім значіню. Ідеал так выповнює функцію тайного селектора при виберанню матеріалу в часі іншпірації, при зачатках емоціонального одношіня к обекту. Як в процесі моделованя ідеал мінить ся і не може автор найти адекватный модел, котрый бы в завгодній формі выповів одповідне чувство, він художнє не може реалізовати ся, што скушений читатель може легко збачіти. В области ідеалу автора, але і читателя треба глядати читательський інтерес, котрый vznikать при взаємній корешпонденції ідеалу. Читательска емоціонална реакція vznikать якраз зато, же художній текст „одповідать“ читательським очекованям (і подля формалных признаков) і пожадованям естетічного ідеалу. При росходжіню ідеалу у писателя і читателя не vznikне взаємна комунікація і взаємне переживаня. То не мусить односити ся на теоретіка літературы, котрый зо своєї позиції мусить аналізувати тексти, котры в іншій сітуації він бы ани не збачів.

Із назначеного виходить, же в глубині художнього процесу ёго фундаментом є естетічний ідеал.⁵⁴ Жрідлом ідеалізації все є вимога здолати протилежности, з якими ся стрічать особа в реалнім світі, што не залежить од того, ці ся то любить дакому, або ні. Кідь бы так не было, потім ани ідеалы бы не vznikали. Соціалны протилежности травмують і калічать людей, што вызывають в них потребу „переробити“ їх, або в крайній мірі в дусі очістити ся од них, збавити ся їх. Є то проблем нераз болячий, котрый може затяжыти душу на цілый живот. Як приклад уведемо поетічну творчість Юрка Харитуна.⁵⁵ Ёго выповідь моделована частіше в мінорній як мажорній тинині, што свідчить о пораненій і легко ранимій душі лірічного субекта. Він не може, уж

54 В історії філософії суть знамы штири высвітлїня, які объяснюють походжїня ідеалів: а) приписованя ідеалу іраціонального походжїня, апелаций на чародійны силы (містіка); б) приписованя ідеалу природного характера (апріорізм); в) объяснїня обявлїня ідеала іншыма ідеалами (раціоналістічний ідеалізм); г) объяснїня обявлїня ідеала одражінєм обектівной соціалной реалности (історічний матеріалізм).

55 Подробніше зборники віршів Ю. Харитуна: „Мої жалі“ (Пряшів: Русин і Народны новинки, 2010), „Мої сны“ (Пряшів: Сполок русиньських писателїв Словеньска, 2011), „Мої незабудкы“ (Пряшів: Сполок русиньських писателїв Словеньска, 2013).

не може, бо ані не хоче розійти ся з трагічним минулим часом своїм, своїх родичів і своїх близьких, котрі під тягою цивілізації мусили перестягати ся на інші, на чужі землі, де не було коріння їх дідовизни. Ліричний суб'єкт „Незабудок“ – то розорвана душа – тіло знаходить ся десь в Снині, Гуменнім ці аж в Кежмарку, але коріння зістало на своїм старім місці. А то є особите коріння, котре не гниє, не мож го випалити, викорчувати ніяков хочь і наймодернішов сучаснов техніков.

У сучаснім світі екзистують уж готови ідеали, але формованя новых ідеалів – то є процес неперестаний і тяжкий, бо формованя нового ідеалу вимагає критичну аналізу старих, што є доступне лем людем „далековидным“, людем-носітелям нелем „высоких“ ідеалів, які акцептує якнайвекша часть общества, але і науковцям, які докажуть аналізувати окреми фрагменти і суть способни зробити незвичайну синтезу з множини можных компонентів, вибрати таку альтернативу, яка найоб'єктивніше буде репрезентувати ідеал даного часу, яка бы вызвала найвекший резонанс в обществі, т. є. жебы емоціонално „зазвонила“ в душах людей. Штіл – то є синтеза. Так все vznikали нови штіли, нови ідеали.

Треба знати, же естетичный ідеал не все выводиться з нового естетичного ідеалу, але vznikати як єдна можливість (і нагода) не як строга дедукція, але селекційов, може і так, як перебераме садовину перед єй перезимованєм. Але і так на формованю естетичного ідеалу в обществі найвекший вплив мають ідеал політичний, бо ідеал вихованя мусить одповідати системі адміністративного ведіння общества.⁵⁶

Художнє перетворіння реалности на художній ідеал є все спосібне з понятєм *вартости*, бо вартість не є ніч інше як матеріальне зосібніня ідеалу, який vznikав з потреб практичного живота. Інакше повіджежено, ідеал повнив функцію штандарту, т. є предмет, котрий одповідав ідеалу, а люде го принимали як дашто добре. В ролі духовных цінностей є призначный принцип ясноти, експресії, виразности, а в ролі естетичных цінностей выступають художні твори – образи, протагоністи – носітелі краси і правди. Треба ту памятати, же каждая цін-

56 Позерай подробише: Antošák, A.: *Sociokultúrna interpretácia umeleckého textu*.

ність є нероздільностей суб'єктивного і об'єктивного, ідеального і матеріального. Абстрактних цінностей не є. Вони все суть лем конкретні. Тото одношіня можемо вивести і так: художник – естетичний ідеал – художній образ – художнє переживання читателем.

7.4 Основны категорії літературно-історичного процесу

Баданя окремых етап розвитку художньої літературы обсягає і проблем, як треба принимати ціну художнього твору з погляду його значіння в контексті історичного розвитку, як і його актуалну ціну. Она „діктує“ характер познання розвитку художньої літературы, який нам доволяє говорити і о *періодизації* літературы. Періодизація русиньской художньої літературы не є легка. Она реално ани не екзистує. Точніше повіджено: в дотеперішнім баданю маме перед собов лем три пробы ей сістематизованя: В. Бирчака,⁵⁷ Г. Геровского⁵⁸ і В. Падыка,⁵⁹ але ани в єднім припадї не были задефінованы критерії, котры бы визначали пересвідчуючо окремы ей граніці як в горизонталнім, так і вертикалнім смыслі роботи. Критерії, які бы мали стати ся основов научной періодизації (то аналогічно тыкать ся і учебника історії русиньской літатуры), мы увели в нашій рецензії на книгу В. Падыка.⁶⁰ Вжити естетичний критерій за основу періодизації русиньской літературы, який бы мав быти основным і вирішалным – є нереалне, так як художня література в XVIII. і XIX. ст. была напямована на освіту шыроких народных мас і мать свою відповідну ціну лем в контексті русиньского народного возроджіня. В даній сітуації приходить до увагы лем етично-дідактичний критерій, в котрім „скрывать“ ся і естетична цінность літературы, але і языковий ці часовий критерій.

57 Бирчак, В.: *Літературні стремління Підкарпатської Русі*. Друге доповнене видання. Ужгород 1937.

58 Геровский, Г.: *Исторія угро-русской литературы в изображении Володимира Бирчака*. Ужгород 1943.

59 Падык, В.: *Нарис історії карпаторусиньской літературы XVI. - XXI. стороча*. Пряшів: Сполук русиньских писателів Словеньска, 2012. Перше виданя. ISBN 978-80-89441-25-9. 140 с.

60 Антоняк, А.: Нарис історії карпаторусиньской літературы XVI. - XXI. стороча Валерія Падыка (Погляд на книжку). In: *Studium Carpato-Ruthenorum 2013. Штудії з карпаторусиньскі* 5. Ед. К. Копорова. Пряшів: ПУ - ІРЯК, 2013, с. 8-27.

В. Бирчак понукнув таку періодизацію русиньської літератури: *перший*, найстарший період охоплює XIV. – XVI. стороча. Є то період церковнославянського языка середнє-болгарської і молдавської редакції. *Другий* період – XVII. – XVIII. ст. – період церковнославянського языка з переходом до народного. *Третій* період – кінець XVIII. зачаток XIX. ст. – тотже язык, но з переходом на латинський язык. *Четвертий* період – друга половина XIX. ст. – до року 1919. Є то період мішанки церковнославянського языка з російським літературним языком. *Пятый* період – од року 1919, де вживать ся „язык самого народа“ – язычіє. І. Геровський критикує таку періодизацію, в котрій, подля нєго, лем другий і третій період суть уведжены справно. Мы конштатуєме, же В. Бирчак справно визначів і перший період з тов позначков, о котрій говорить і Геровський, т. є., же в русиньскім ареалі вживав ся церковнославянський язык виключно російської редакції. Він уточнює і четвертий період тым, же підчаркує значіння російського літературного языка в данім періоді. Фактично ани сам І. Геровський не пришов з новов періодизаціов, котра бы была модерніша в порівнянню з Бирчаковов. Ніч нове до періодизації русиньської літератури не вніс ани В. Падык у высше споминаній книжці. Літературу заділює до окремых сторіч (XVI. – XVII. ст.; XVIII. – перша половина XIX. ст.; друга половина XIX. – зачаток XX. ст.; 20. – 30. роки XX. ст., і період по році 1945). В порівнянню з Бирчаком і І. Геровським Падык (подля обсягу книжки)⁶¹ свою „періодизацію“ зачинать лем од XVI. ст., што можеме розуміти так, же до того часу русиньска література не екзистовала. „Періодизацію“ зато, бо він в порівнянню з Бирчаком і Геровським з нияков періодизаціов не приходить.

Проблем періодизації русиньської літератури мы не поважуєме як найпреферованіший яв з погляду теорії літератури. Художня література аж до зачатку XX. ст. не визначовала ся виразнішов естетічних функціов, котра бы мала быти основным критерієм при періодизації каждой літератури. Она, як мы конштатовали на іншім місці, обсяго-

61 Падык, В.: *Нарис історії карпаторусиньської літератури XVI. - XXI. стороча*. Пряшів: Сполук русиньскых писателів Словеньска, 2012. Перше виданя. ISBN 978-80-89441-25-9. 140 с.

во была (мусила бути) заміряна на інші цілі: на освіту, на етнокультуру, на духовне підтримання народної гордості, на соціальні проблеми, на боротьбу за народний язык і т. п. В даній соціокультурній ситуації Русинів она ани не могла бути іншов. К тому треба додати, же не было в силах малочисленной русиньской інтелігенції художнє одкликати ся на многы проблемы свого народа. Тото є, окрем іншого, главна причіна, же в контексті русиньской літературы іщі не можемо говорити о літературных школах і літературнім направліню, ці о континуалнім розвитку так, як того видиме у других народных літературах. Перед науковцями-історіками русиньской літературы стоїть прагматічна задача – провести *систематизацію* доступного художнєго матеріалу, бо періодизація є динамічна система, з котров в історії русиньской літературы не стрічає ся.

7.5 Літературны направління⁶² і літературны школы (групи)

О літературных направліннях в історії художнєй літературы можемо говорити в часі, коли vznikли приязны условия, в котрых могли екзистувати векшы группы авторів навколо общіх літературных журналів, алманахів і зборників, т. є. коли vznikло дакілько подобных групп, які визначовали ся близков поетіков (подобный способ зображованя), у котрых є еднакий ціль; в общім отворено декларують свої естетічны (і політічны) принціпы в подобі маніфестів. В їх художніх творах находиме конкретну ідейно-тематічну єдність, монолітність (близкість) сюжетів, характерів (образів), як і языка. Таки группы поважають себе за літературну школу, літературне прямованя і называють себе конкретнов назвов. Часто на челі так сформованой генерації (прямованя або і школы) стоїть найвызначніший репрезентант, котрого остатні узнають за свого представителя і респектують го (А. Духновіч).

Категорія „літературне направління“ ся вживать в теорії літературы найчастіше при періодизачнім росчленёваню народных літе-

62 „Літературне направління“ з погляду теорії літературы є найшырше понятя. Меншов єдиніцёв є школа, а за найужше понятя будеме поважовати „групу“ писателів.

ратур (поетизм, сурéalізм, імпресіонізм і т. п.). Художня творчість А. Духновіча стала ся художнім прикладом про ёго наслідників. Їх творчість можеме назвати *літературнов школов* (А. Павловіч, А. Кралицький, Ал. Гомічков, І. Сільвай, Юл. Ставровський, Є. Фенчик).

Нихто не спохибнє, же художня творчість є в моци історії – од найстарших часів до днешніх днів. Є то вічний погынаючий процес, який найвыразніше проявив себе в западноевропейских романьских державах. Ту якраз перший раз стрічає ся з класіфікаціов художньої літературы, де были выділены слідуочі етапы: старовинный, середнєвікий і література нового віку зо слідуочім ділінєм – ренесанс (бароко і класіцизм),⁶³ просвітительство (сентименталізм, романтизм, реалізм) і наконець – модернізм ХХ. ст. Як в русиньській літературі, так і в літературі Европы не барз ясно суть высвітлены штадійны одлишности міджі новшов літературов і літературов перед нєв. Найстарша і середнєвіка література вызначали ся домінанціов мімохудожніх функцій як релігійно-култовов, ритуалнов, інформачнов ці офіціалнов (діловов). Они вызначовали ся шыроков анонімностєв, пануючов устнов формов творчости над писемнов, тяжко было розознати в текстах „свое“ і „чужде“, што є особливо тіпічне про російску літературу старшого періоду (літописы). Новый вік вызначує ся еманціпаціов дійсно художнього зачінаня, де писемность є главнов формов словесного іскуства. На передній план выходить індівідуалне авторство і дінаміка літературного розвитку.

63 Класіцизм (од лат. *classicus* - взоровый) - художне направління в європскім іскустві на граніці XVII., XVIII. і зачатку XIX. ст. Він ся сформовав у Франції кінцєм XVII. ст. Класіцизм голосив домінантність державных інтересів перед особным, в літературі переважовали гражданьскы, патріотичны мотивы, як і культ морального довгу. Естетіка класіцизму вызначовала ся строгостєв художніх форм, композиційним єдинством, як і нормативным штілом і сюжетами. Важным тіпічным знаком класіцизму было приниманя античного іскуства як естетічного еталона, подля котрого старали ся творити і свої художні творы. Художню творчість брали як строге слідованя розумных правил, вічных законів іскуства, котры были створены античнов літературов. В класіцизмі была система характерів і жанрів, єден герой міг быти носителем лем єдного знаку людського характеру. Основный конфлікт в класіцистичній літературі був міджі розумом і чувством, але герой все волив розум перед чувством. Точніше при позітивнім вирішованю волив розум, а при негативнім – чувство. Вшыткы жанры ділили ся на „высокы“ (ода, епічна поема, трагедія) і на „низкы“ (комедія, басня, епіграм, сатіра). В драмі треба было дотримовати „єдність“ – місця, часу і дії.

В останньому часі зустрічаємося з новими поглядами на проблеми окремих періодів літературного розвитку. С. Аверінцев, який брав до уваги художню літературу в цілосвітовому контексті, приходить до наступних періодизацій: перша етап – *архаїчний період*, де домінувала фольклорна традиція з міфопоетичним віджином світа, і абсентувала рефлексія. Другий період літературного процесу почався в старій Греції ще в середині першого тисячоліття до н. е., а закінчився аж в середині XVIII. ст. Був то один з найдовших періодів літературного процесу, котрий визначався традиційним художнім поглядом на реальний світ, де панували жанрові канони. На кінці того періоду поступно література набуває світський характер. *Третій період* починається епоху просвітництва сучасно з наступом романтизму, в котрій починає домінувати індивідуальний елемент, індивідуально-художнє усвідомлення. Тоді час, в котрій суверенніше місце в художній культурі забирає „автор“, його світогляд, його поетику треба розуміти як дійсно революційні. Автор звільнюється від стиснутого і зшнурованого як релігійного, так і традиційного зв'язу поетики. Художня література наближується безпосередньо до реальному життю чоловіка; близькі йому його старості, думки і почуття. Наступає таким чином епоха індивідуальних стилів, література стає „образом“ письменника і його оточення. Поетичні тенденції початі наступом романтизму знайдуть своє глибше і всебічне вираження в пізнішому реалізмі, але і в часі модернізму.

Перша половина XIX. ст. визначалася потужним наступом романтизму, який свої поетичні принципи заміряв проти класицизму і просвітницькому раціоналізму. Сталося це в Німечці і дякуючи братам Шлегелям, котрі теоретично довели його обґрунтованість. З Німеччини романтизм дуже швидко розповсюдився по всій Європі. Як літературне напрямлення він не стався єдиним, і хоч науковці часто твердять, що його основний характеристичний знак є трагічний конфлікт чоловіка з реальним світом. Треба знати, що німецький (німецький) романтизм часом і обсягово є інший, як, наприклад, англійський, французький, польський, російський чи словацький. Це наслідок іншого історичного, але і культурного розвитку окремих

европських народів. Соціокультурну причину виникнення і формування романтизму треба дивитися у Франції, у французьких просвітителів на чолі з Вольтером і енциклопедистами (Руссо, Дідро, Монтеск'є), котрі почали розширювати ідею природної рівності всіх людей. Їх ідеї надхнули французьких революціонерів; їх головні девізи були слова: „Свобода, рівність, братство.“

Але перехідним літературним напрямком між класицизмом і романтизмом був *сентименталізм* (од англійського слова *sentimental* – чутливий). Є то літературне напрямлення другої половини XVIII. ст., яке поступно витиснуло з мистецтва класицизм. Про сентименталістів не розум, але почуття сталося головним феноменом і зображення. Чоловіка почали оцінювати лем на основі його способностей і емоційного розуміння світа і інтересувалися в першому ряду його внутрішнім світом. Сентименталіста вже не цікавить проблеми держави, але лем проблемами чоловіка, а несправедливим соціальним порядком протистоять розумні закони природи. Природа так ставиться про них найвищий справедливості – і про самого чоловіка. В поезії сентименталістів так домінує „природний“, „натуральний“, „ненасильний“ чоловік, який живе в гармонії з природою. Тут якраз треба дивитися зародки психологізму в літературі.

Класицизм створив уявлені характери (фалашник, хвалько, скупцю, дурок і т. п.), але сентименталістів цікавили звичайні люди з їх звичайних судб. Не чудо, же тут ми зустрічаємо з ясно поділеними характерами – на позитивні і негативні, де позитивні герої добрі, чутливі, жертвенні. То суть звичайні люди – ремісники, валалчане, валальське духовенство, а негативні – егоїстичні, немилосердні, грабіжні, „надуті“ представителі держави, дворяне, високе духовенство, котрі лем ніщать природне почуття простих людей. Головним відкриттям сентименталізму, з погляду теорії літератури, є (аж) строга *індивідуалізація* героя через багате зображення його духовного життя. Дія справля проходить частіше у валальських пасторальних обставинах. Новому обсягу відповідають і нові жанрові форми, як послання, елегії, путівні записки, сповідь, роман, роман в листах, щоденник і т. п.

З інших ситуацій ся стрічає в пізнішій *реалізмі* (лат. *realis* – предметний, дійсний). Є то творива метода, але і напрямління в іскусстві і художній літературі, котра „росцвила“ аж у XIX. і зачатком XX. ст. Їй основный поетичный принцип є заложеный на одражанню реального світа „реальным“ словом, де цілём є снажіня обективно і неособно спознати світ такий, яким він є, за помочі логічного толкованя. Мы бы могли і так повісти: реалісты творять реално екзистуюче, а романтици – желаюче.

З окремыма елементами реалізму стрічає ся уж в грецькій і італьській літературі, пізніше в ренесанції („Дон Кіхот“, „Гамлет“), але і творах писателів XVIII. ст. Найвекшого розвитку він досяг у Франції (Стендал, Г. де Балзак, Г. Флоберт, Г. Де Мопассант, Е. Зола), в англійській (М. Твейн, Ш. Діккенс, В. М. Текерай), в російській (І. С. Тургенев, Н. В. Гоголь, І. А. Гончаров, Л. Н. Толстой, Ф. М. Достоевский, А. П. Чехов і інші). К реалістичному напрямліню можемо сміло причленити цілу русиньську літературу другої половини XIX., як і зачатку XX. ст., і хоць можемо в ній найти і романтичны „голосы“, котры видиме як в характері конфлікту, але і в моделованню окремых протагоністів. Назначена теоретична проблема, так мы собі думаємо, іщі чекать на своє глубше і шырше научне обясніня.

Центральным проблемом реалізму є одношіня правдоподобности і художньої правды. Але „правда“ в художнім тексті – то не є глядилце реальности, але тіпічне (амбівалентне одношіня тіпічного і індивідуального), неповторно-особного постигнутия основы живота, проникнутя до самой основы бытия, в котрій талантливый писатель находит і виводить на поверхь скрите, нескушеним читателям тяжко доступне значіня думок, ідей і новых познань. Варіатівность форм постигнутия реальности в реалізмі є неограничене – од малых форм (приповідка, новела) до великих романовых полотен (трілогії, тетралогії, або і цілы ціклы романів, спосених централнов ідеєю і дієвими образами). Героями реалізму суть – од „маленьких“ валальских персонажів до, наприклад, Братів Карамазовых.

На границі XIX. і XX. ст. появлять ся нове філософсько-естетичне направління – *модернізм* (франц. *modern* – найновший, сучасний), яке можемо розуміти як обще поняття нереалістичных направлінь в іскустві і літературі – *сімболізму*, *акмеізму*, *експресіонізму*, *кубізму*, *імагінізму*, *імпресіонізму*, *абстракціонізму* і *сюреалізму*. Они означають складный комплекс естетичных і ідеологічных явів і представляють дость условне обозначіня культуры на кінцю XIX. і в середині XX. строча. Не треба собі мішати іскуство модернізму з авангардным. Тіпічними течіями модернізму суть *сімболізм*,⁶⁴ *експресіонізм*, *імпресіонізм* і *акмеізм*.⁶⁵ А тіпічними течіями авангардного іскуства суть *футурізм*,⁶⁶ *сюреалізм*,

64 Сімболізм - нереалістичне направління в іскустві і літературі 1870 - 1920-х років. Оно зосереджовало ся на художню wypowiedь реального світа за помочі сімболів, котрыма старало ся го інтуїтивно постигнути. Сімболізм дав знати о собі у Франції в роках 1860 - 1870 поетичными творами А. Рембо, П. Верлена і С. Малларме. Пізніше, і дякуючі поезії, росшырив ся і на прозу і драматургію, але і на іншы формы іскуства. За основателя сімболізму поважують французького писателя Ш. Бодлера. В поетичній уровни сімболістичне віджіння світа операть ся о представу непознання світа і єго закономірностей. І зато они поважовали лем єдну форму „познання“ світа - твориву інтуїцію художника. Они твердили, же посланєм іскуства не є зображованя реального світа, котрый їх барз ани не интересовав, але лем „высших сфер“ того світа. А достигнути свій ціль они хотіли за помочі сімболів. Сімбол принимали як високо чутливу інтуїцію поета, котрому в хвилях „божого освітління“ одкрывать ся глубинна основа жывота. Про тото они „вынашли“ і свій художній язык, за помочі котрого не указовали прямо на предмет, але лем го назначовали через алегорії, алузії і т. п. Сімболісты твердили, же іскуство то є постигнута світа іншыма, не логічними путями. В прозодії він приніс революцію - створив вольный вірш.

65 Акмеізм (од грец. *akme* - высший ступінь дачого) - є модерністичне літературне направління в російській поезії 1910-х років. Ёго представителями были: С. Городецкий, А. Ахматова, Л. Гумилёв, О. Мандельштам. Термін „акмеізм“ як перший вжив Гумилёв. Естетичный програм був сформований в научных работах Гумилёва „Наследие символизма и акмеизма“, Городецкого „Некоторые течения в современной русской поэзии“, як і Мандельштама „Утро акмеизма“. Акмеізм одлишущє ся од сімболізму тым, же він не прияв містичны прямованя к „непознаному“. Акмеісты выголосили войну сімболічній поезії, а намісто сімболів дожадовали ся навернута до простоты, ясности (кларізм) образів і к первістному значіню слова.

66 Футурізм - єдно з авангардных художніх направлінь в європскім іскустві на зачатку XX. ст. Найвекшы успіхы він зазнав у Італії (Ф. Марінетті) і в Росії (В. Маяковскій, В. Хлебніков...). Футурізм у своїх маніфестах (Маніфест футурізма, Італія, і „Факка обществу вкосу“, Росія) зрekli ся традичных естетичных цінностей і минулой художней скушености. Они експериментовали в области формы. Главным лозунгом їх поезії было - смілость, безоглядность, бунт. Выголосили незалежность художней формы од обсягу!

*дадаїзм, кубізм, кубофутурізм, натуралізм.*⁶⁷ Основний розділ між модернізмом і авангардом є в тім, же хочь обидві напрямління старають ся створити дашто прінципіально нове, модернізм того нове хоче найти лем в области художнёй формы, т. є. в сферї художнёго синтаксису і семантикы. Авангардне іскуство окрем того хоче быти в першім рядї і прагматичне іскуство. Авангардне іскуство тяжко собі представити без шкандалів і екстраваганції. Модернізм того не вымагав. В области прагматікы модерніста указовав ся як обычайный художник або ученый чоловік – він пише свої твори, малює образы, komponує сімфонії і под., чім не хоче себе проявити таким активным способом, як то роблять авангардісты.

67 Натуралізм (од лат. *natura* - природа) - художня метода, зрод і формованя котрой позначіла філософія і естетіка позитівізму. Естетіку натуралізму розроблєвали І. Тен, братя Е. і Ж. Гонкуровы, Е. Зола. Они ся операли на работы філософів і природознателів Конта, Спенсера, П. Люка, К. Бернарда, Ш. Летурно і др. На розділ од реалістичного образа представленого в реалістичнім іскустві, в натуралізмі предметом зображіня був „цїлый чоловік“ з „цїлов правдов“. Так приниманий образ натуралістами выступать не як характер, але лем темперамент, строго діктований вродженыма знаками. Чоловік так став ся не творивов субстанціов, але лем даяким автоматом, котрый фунгує на „прінципі“ біологічно-генетичного програму.

8 ВОСЬМА ГЛАВА

8.1 Художні роди і жанри (генологія)

Літературні категорії родів і жанрів – основні опорні стовпи літературного процесу, які в історії художньої літератури поступно формувалися до універсальних понять. Вони в собі обсягають цілу „філософію“ поетички художнього твору в горизонтальнім і вертикальнім плані – історію нарації, місце і значіння автора, структуру художнього твору, його язык, місце адресата і т. п.

Уж в античності стрічаєм ся з першима пробами родової класифікації літератури. Був то як Платон, так пізніше і Арістотел („Поетика“). За основу класифікації положили „роповідь“, але, як указало ся пізніше, такий погляд на класифікацію був недостатній. З модернішов класифікацій літератури на роди пришов аж Г. Гегел, котрий за основу класифікації положив принцип „обективности“ (*epos*) і субективности (*lipika*), а драму Гегел поважав за дашто між епосом і ліриков, де основов драми є конфлікт. Думки Гегела надовго позначили научный погляд на художню літературу. В XX. ст. стрічаєм ся з пробами модернізувати схему Гегела (формалісты, структуралісты), але векшы якостны зміны не настали. З наймодернішим поглядом на літературні роди вышов Еміл Штайгер, котрий не прияв старый традиційный погляд, але понукнув класичне понятя рода новым понятём – „родовой зачаток“. Основный розділ є в тім, же „родовой зачаток“ належить не художньому твору, але самому чоловікови-читателёви. То значить, же в кождім творі можемо стрітити ся зо вшыткыма трёма родами. З назначеного виходить, же задача науковця є в тім, жебы не класифіковав літературу подля старого принципу, але жебы аналізував твір з погляду вшыткых трёх родів в конкретнім тексті. Погляд Штайгера не каждый науковець мусить решпектовати, бо і його погляд є еднобокый – філологічний проблем замінив лінгво-психологічным.

Сучасный теоретік літератури Ж. Женетт⁶⁸ у своїх поглядах на проблем виходить з учіння Арістотела, але росшырює го о понятя

68 Женетт, Ж.: Введение в архитекст. In: Женетт, Ж.: *Фигуры : Работы по поэтике*. т. 2. Москва 1998.

модальности выповіді. Модалность є абстрактна і мімоісторічна категорія, яка характеризує ситуацію выповіді текста. А з такыма ситуаціями стрічає лем в трёх припадах: кідь автор говорить од свого „я“, кідь він говорить намісто персонажей і кідь він обидві форми вивжывать в своїм тексті. То помагать добрі розгранічити тексты на ліріку, драму і епос, але без огляду на тематіку і форму. Уведем приклад: трагедії характеризують ся такыма признаками, як страшны, катастрофічны події, які постигли важеных людей, людей, з мотивами трагічної хыбы, поблуджіння, вини, як і участь высшых сил і божой волі. Кідь стрітите ся з таков тематічнов характерістиков, то і нескушений науковець мусить становити, же перед ним є трагедія без того, жебы він интересовав ся о ей форму, т. є. жанрова класіфікація не залежить од модалной. Мы будеме тримати ся найстаршого, традичного діліня літературы на три роды – епос, ліріка і драма.

Найстаршым з уведжених родів є *епос*, котрый vznikав і формовав ся в давноминулых часах, коли чоловік поступно покорёвав собі природу і самого себе. Главный характерный знак епоса є приближованя реалности без засягованя автора до описованого факту. Описованя веде росповідач-свідок подій, котрый може хосновати як художню форму росповідання, опис, діалог, монолог, авторьскы думкы, авторьску реч, реч персонажів і т. п. Росповідання о подіях веде ся в минулім часі, які уж пригодили ся, описують ся характерны тіпы людей, обставины, мотивації подій і справованя персонажів.

Епопея є слідуючій а своїм россягом найвекшый жанер епічної літературы. Найчастіше то суть фолклорны і міфологічны тексты, в котрых дочітає ся о легендарных подіях найстаршых часів. В епопеях найдеме вшытко чудесне і незвычайне, яке є обектом неспохыбнёваной віры і высвітлёваня світа. Епопея жыла лем в часі міфологічного усвідомління. По наступі реалістичного приниманя світа епопея є обягово споєна з реалістичным поглядом на світ, выповідженим простым словом (образом).

При класіфікації видовых форм вирішує россяг художніх текстів – мала форма (*приповідка*), середня (*повість, новела*), велика (*роман*). В малых формах не стрічає ся зо складнов системов пер-

сонажів, ту не стрітимося ані з еволюційними характеристиками. Приповідку з розвинутим динамічним сюжетом і нечеканими змінами, як і з аналогічними розв'язками називаємо *новелю*. На межі художності і публіцистики лежать жанри – *нарис*, де сюжет відступає на задній план, а допереду виходить діалог, авторські відбачення, описання ситуації і т. п. В нарисі вже переважає публіцистичний елемент. Ще нарисів з однаковими тематиками і проблематиками можуть створити новий жанр – *роман*. Саме слово „роман“ при своєму виникненні в середній віці мало значення, що текст був написаний на одному з романських мов. Пізніше і він зазнав свого розвитку – *античний роман* (*Ефіопіка*, Геліодор), *рицарський роман*, пізніше то був *гуїнотський роман* (XVIII ст.), де зустрічаємося вже з ініціативними людьми з бідних обставин, котрим вшешлякими способами подарувалося дістати до „вишніх“ сфер. Найвищого розвитку роман зазнав аж в XIX. і XX. ст. Є то найпопулярніший і найвідоміший жанр минулої і сучасної прози. Треба знати, що згадані жанри прози при затриманні своїх загальних родових ознак, кожен з них є „модифікований“ матеріалом, особливостями і талантом автора. Як приклад уведемо: роман „Замок“ (Ф. Кафка), „Чума“ (А. Камю), „Війна і мир“ (Л. Н. Толстой), психологічний роман „Переступлення і покарання“ (Ф. М. Достоєвський), „Маддам Боварі“ (Г. Флобер), „Опперманівці“ (Л. Фейхтвангер), сатиричний роман „Москити“ (В. Фолкнер), „Людська комедія“ (О. де Бальзак) і багато інших.

В середині між приповідкою і романом є жанр *повість*, яка від приповідки відликуєся довірливим реалізмом і не дуже складним змістом. Повість ділять на місцеву, історичну, етимологічну, геральдику, легендарну, що залежить від точки націлювання на жанри. Повість, і хоча оперує на реальні події, описує досить багато і вигаданих елементів – вигадані і чародійні образи, які є дією фантазії. В повісті протагоніст частіше гине трагічно, доки аж смертю.

В XX. ст. зустрічаємося і з художніми творами, котрі тяжко приписувати до трьох названих родів. Теоретична література їх назвала „*потік свідомості*“. В такій літературі не зустрічаємося з наративним

подаванѣм подій, але лем з довгыма споминами, душевныма порывами, з хаотічныма періпетіями і под. Таки знакы стрічаєм і в художніх творах М. Пруста, Дж. Джойса, у Франції у Н. Саррота, М. Бютора і т. п.

Самостатну часть художньої прозаїчної літератури творить *есеїстика*, котра в посліднім часі стала ся барз популярнов формов творчої роботи. Есеїстику можеме дефіновати як слободну, никым ненучену wypowiedь о окремых фактах, подіях, описах реальности, але і роздумованя о ній. На розділ од научных поглядів на проблемы, думкы в есеїстиці не выжадують собі вычерпне высвітління проблему і допущають можность інакшым способом судити о нїм. Есеїстика – то є особита концепція чоловіка, котрый не є ани так носителѣм знань, як суджїнь. Єй цілѣм не є приносити готовы правды, але нарушувати одсталы, стагнуучі, конформічны, незаложены на правді тверджїня, неперевірены ідеї, думкы і т. п. Есеїстика може быти барз активна і дінамічна сила прогресу. Сумарно на адресу родовых художніх форм можеме повісти, же формы традичны, з котрыма стрічаєм ся в минулых сторочах і формы сучасны, „модерны“, котры лем тяжко можеме зачлєнити к трём знамым родам, взаємно і активно доповнѣвали ся і своїм способом „заколысали“ з традичнов тріадов (епос, лірика, драма) і назначіли потребу їх корекції.

В другій половині ХХ. ст. літературны тексты можеме розділити на дві направлїня: класічне і модерне. К модерным можеме прирядити *постмодернізм*, *концептуалїзм*, *інтелектуалну літературу*, *магічний реалїзм* (Борхес, Маркес), *кіберпанк*, *фентезі*, *фантастику*, *горор* і т. п. Ту можеме прирядити і *коміксы* (графічны романы), *електроный епістоларный жанер*, як і новы формы фолклору (співанкы, анекдоты, скетчі...). Наконєць треба спомянути і *анонімны тексты* „завішєны“ на інтернеті. Тота література визначує ся есхатологічныма наладами, мішанѣм штїлів, языків, култур, іронічным цїтованѣм світової літературы (Умберто Еко).

8.2 Лірика

Лірика (геленістична назва – *lyrike techné* – *іскусство ліричне*). Названня *lyrike techné* в минулості означало любый спів з ліров (днешнє поняття „лірика“ антична поетика не знала). Обсяг поняття „лірика“ в днешнім значіню веде ся од року 1559, коли А. Мітурна в роботі „De poeta“ конштатовав, же в ліриці говорить сам автор. В сучасности є то уж нереалне.

Каждый читатель, котрый закінчив нелем середню школу, стрітив ся з поезіов і части уж знать собі представити, о чім говориме. Але тото є часто барз поверхня представа. Лірика є літературный род, котрый моделує внутрішній світ чоловіка за помочі експресівно штілізованого обсягу і стиховой форми. Якраз експресівно штілізованим обсягом і стиховов формов лірика диференцує ся од релатівно об'єктивних родів – епіки і драмы. Окрем того, лірика снажить ся высловити емоції, приниманя, думкы, одношіня, присуп к собі і к навколишньому світу – т. є. лірика концентрує ся на внутрішній світ, на ліричний суб'єкт, котрый (часто) є протилежностів самого чоловіка. В драмі або і епіці домінує часова каузалность, панує ту логіка причіны і наслідку, але з тым самым уж не стрітимо ся в ліриці, яка максіально редукує процес, діяня. Лірика має свої тромфы: звукове і обсягове компонованя лірика реалізує за помочі еквіваленції, котра помагать з вшеляких боків доткнути ся той самой річі, проблему або яву. Принцип еквіваленції розвивать стих (рітм, строфа), рефрен, варіації, ціклы, паралелізм, контрасты, градації і т. п. В епіці домінує метонімічний принцип матеріальной взаємной перевязаности, в ліриці основным принципом є метафора в ей найрозлічнішых варіаціях. В ліриці вшиткы часословны часы екзистують лем в теперішнім часі (як презенс), в котрім, на розділ од епіки, ліричний суб'єкт выражать своє одношіня к темі з високов інтензівностів і концентраціов емоції. Лірика є атемпорална. Централнов персонов у ліриці є ліричне „я“, через котре автор моделує найрізнішы стратегії. На основі участи ліричного суб'єкта познаме три выражаючі стратегії лірики – ліріку авторепрезентачну (беспосередню), ліріку предмену і ліріку апелатівной стратегії. Першу розумиме як штандартну форму, за помочі котрой якобы автор сам говорив за

себе. Граматично автор висловлює ся в першій або другій особі єднотного числа. Як приклад такой поезії мы выбрали стих Юлія Ставровского-Попрадова (містоназівники підчаркнуты А. А.): „Что **мнѣ**...”

Что **мнѣ**? Сильная грусть чему Или чувствъ я не имѣю,

Поселилася въ сердцѣ **моемъ**? Чтoбъ понять природы сласти?

Рѣши, умъ, эту проблему, Нельзя-ль **мнѣ** этой жизнию

Кою ношу в бытѣ **своемъ**? Пользоваться, только вьести?

Если другіе весело Ох рука судьбы лютая,

Пользуются природою, Станись еще лютѣйшею,

Чтoжъ сердце **мое** привело Сдѣлай, чтoбъ злая плоть **моя**

Къ раздору съ жизнью **моею**? Тлѣла подъ черной землею.

Як і з нашого прикладу видно, така лірика є сповідална, автор визнавать ся в своїх жалостных чувствах, але сучасно она може резонувати і з публічними проблемами. Таку лірику часто називають інтимнов. Она може быти і природна (А. Карабелеш), і патріотична (скоро ціла русинська поезія). Ту хочеме варовати наївного і нескущеного читателя, же в ниякім припадї не мож выповідь ліричного субекта стотожнёвати з біографіов самого автора – автор є конкретна особа, але ёго выповідь є універзална!

В предметній ліріці ліричний субект одступать на задній план, а в зорнім полю автора є обект, ку котрому він мать лем індіректне одношіня. Ту можеме зачленити ліріку рефлексівну і описну. Цілім апелатівной ліріки є притягнути увагу публіки, пересвідчити і внукнути думки, ідеї, а може і раду на діяння. Така лірика є неособна, она є аналітична, де звекшує ся простор міджі особов поета і самым обсягом. Стрічаєме ся і з такими выповідями, як: „земля говорить“, „небеса плачуть“, „ангелы співають“ і под. Таку ліріку мы бы назвали – ліріков говорячих сімболів. Як приклад предметной ліріки уведеме фрагмент стиха русинського поета Ш. Сухого „Каня – Бутео бутео“:

Летить птах понад світ. Вна, же немайна є...

Ты, сонце, прязно світь! Так хто тя так урік?

Не стріляйте на кані, Природа повідать:

Бо небо звышыть дані. Ген, земный чоловік.

<i>Каня на додж півкать...</i>	<i>Посуха, цунамі!</i>
<i>Ой, дай, природо, дай,</i>	<i>Господе, будь з нами!</i>
<i>Бы скропило небо</i>	<i>Ты, канё, стражнику</i>
<i>Тот выпрагнутый край.</i>	<i>Белавого неба,</i>
<i>Жебы додж заросив...</i>	<i>Што робити треба?</i>

(Рукопис автора).

Ліричний субект в уведженім стиху „абсентує“, є „нула“, є „ніч“. Медітація розвивать ся міджі „небом і землєв“, котрых „споює“ птах каня, і дякуючі їм автор може далше розвивати свої думкы о „немайній“ землі, котру хтось урік. А міджі рядками нукать ся нам іщі думка о аморалности людей, якы стріляють на кані – дашто аж нелюдське, але нукать ся і думка о „земнім чоловікови“, який не выповнив своє посланя в одношіню к самому собі, але і к природі.

Лірика є іскуство куртых ліричных (і) мініатурных текстів, метафорічных нечеканых споїнь, котры нераз на малім просторі выповідають „о цілім світі“. Она выповідать за помочі нормованых форм, ліричных жанрів; дакотры з них были канонізованы уж в антиці, як наприклад: кантата, діфірамб, ода, гімна, дакотры в середніх віках: трубадурскы жанры – сонет, шестина, мадрігал, рондо, тріолет, канцона і под. К гранічным формам лірікы мож прирядити: стихи в прозі, ліро-епічну приповідку, ліричну прозу, ліричну драму і т. п.

Ліріці, як роду художнього іскуства, найвеце дарило ся в часі романтизму, але і в сімболічній поезії. В сучасній світовій модерній ліріці часто стрічає ся з формами *вольного стиха* („*vers libre*“). Такий стих обягує мінімалне чісло нормованых рітмотворных елементів, не мать єднаке чісло складів, не дотримує чісло акцентованых і неакцентованых складів, не мать єднаке чісло складів у стиху, не мусть мати ани дакотры іншы знакы „організованого“ стиха. Вольный стих є організований синтаксично, што детермінує і єго інтонацію, зато при читаню і глубшій аналізі такого стиха⁶⁹ треба підвышыти

69 Стих - то є ліричний або і ліро-епічний художній текст, котрый вызначує ся закінченнов художнєв выповідєв автора за помочі ліричного субекту. Ёго обяг вызначує ся ідейнов і естетичнов орьєнтаціов, котра вызначує тему, композицію, звуково-матеріалну і візуально-графічну штрктуру і організацію стиха. З візуально-графічного погляду стих складать ся з віршів, котры мають сілабічну довжку, далше складать ся зо строф з вызначеным чіслом

увагу главно на синтаксичны, лексичны і тематичны аспекти художнёго тексту.

З того, што сьме назначіли, выходить, же рíтмічна організація вольного стиха є дíнамічна, барз колысава і пружна. Він мать тільки варіантів, же каждый стих заслугоє окрему увагу. Помочі нам може смыслове будованя стиха, котрый може мати два смысловы центры – на зачатку і на кінцю. Они мають свою двосєдину функцію – зміцнёвати логічно-синтаксичне членіня, котре є дость тіпічне про прозовый текст. В русиньській поезії к формі вольного стиха обертаь ся Юрко Харитун.

Можеш одыйти
бігом
або кроком
світ барз шырокий
Ты ся не звыкла радити
рады не люблять ни діти
як масло ростопила ся ласка
поломіні її згасли
Плавать над нами сива хмара
До чого нас нуда догнала?
Твого сердця співанка уж стара
А нову ты не хотіла
і не знала?
Одходиш помалы
Не знаю із якої коляї
(„Одходиш“, *Мої незабудкы*)

Форма вольного стиха понукла поетам можность експеріментувати в области метафори з цілём досягнути дотеперь непознаны можности новых смыслів і штíлізації. Тоты гляданы выляляли ся до експресіонізму, імагізму, сюрреалізму, як і до герметізму. Про спомянуты формы поезії є тіпічна інтелектуальность, поліфонія, фрагмен-

віршів. Особитостєв візуальной і графічной стороны стиха суть ёго звуково-матеріальны елементы - метер і рíтм, евфонія і рим, інтонація і темпо, синтаксис і павзы. А того вшытко є тісно звязане зо строфічных організаціов стиха.

тізація, депоетізація і т. п. Найзнамішші представителі споминаної лірики суть: Г. Аполлінер, П. Валері, Ж. Преверт, вшитки з Франції; Т. С. Еліот, Р. Джефферс (Англія); Р. М. Рільке, Б. Брехт (Німецько); С. Квасіmodo (Італія); С. Єсенін, В. Маяковскій, Б. Пастернак, О. Манделштам, Й. Бродскій (Росія) і іншы.

К жанру лірики належать і малы формы як *епіграма* – в минулости (грец. *надпис*), але пізніше мінить ся на выражіння сатірічної думки. Она складать ся з двох частей: перша (лат. *suspensio*) уводить читателя до сітуації, а друга часть (*salutio*) дає к ній нечekanе, чудесне высвітління. *Пословиця* є форма народной мудрости, фразеологізм, до котрого народ вложыв свою многорічну скушеность (*хто мать скверну жену, не треба ёму хрену; сытый голодному не вірить*). *Афорізм* розумиме як нечekanу думку, котра справила виходить з порівняня, обобщіння або парадоксу. Говорить ся, же є то „пословиця інтелектуалів“. Така выповідь осцілує міджі художнів літературов і філософів. Афорізм собі выжадує предназначіння в актуалнім світї і підлігать веріфікації, т. є. він мусить все быти правдивым. К малым жанрам лірики можеме зачлениити і *максиму*, якусь форму афорізму, в котрій не мусить быти все важным; максима все выповідать о даякій терпкій скушености.

В художній літературї стрічає ся і з жанрами (формами), які лежать на граніці епіки і лірики. Залежить лем на науковцёви, котрый мусить вызначіти, де є „веще“ епіки, а де – „лірики“. Ту можеме причлениити *лірічны співанкы* фолклорного походжіня, баладу, романцу, лірічну приповідку, іділію, лірічну поему, стих в прозі і т. п.

8.3 Драма

Вшиткы роды літературы – епос, лірика і драма мають много общего – мають общій предмет, котрым є чоловік. А художня література одлишує ся од остатніх сорт іскуства тым, же діспонує дуже важным средством одображіння – словом. Їх взаємна близкость є в тім, же каждый із них своїм способом проникає до той другой области. Драма має в собі много з епосу і лірики, лірика – много із драмы, але і

епос обсягує елементи драми і лірики. Проблем є в тім, як художній твір даного роду одображать чоловіка.

Драма, о котрій буде реч, ведно з епіков і ліриков є літературный род, котрый визначає ся особитым художнім текстом і є призначений на сценічну реалізацію перед очами позерателів. Драматічний художній текст визначає ся монологічностєв і діалогічностєв. Окрем того такый текст обсягує і многы іншы сценічны позначкы, языковы выступліня (ремаркы), але не обсягує реч розповідача. В прозаічнім творі читателєви сітуацію і окремы характеры приближує, розповідать і высвітлює розповідач, но в драмі з подобным явом ся не стрічаєме. В драмі выштык ся діє на сцені не довше як дві години. За тот час автор мусить в спресованій формі представити тему і проблем/-ы і провести з великым концентрованєм характеры через конфліктны сітуації, дякуючі котрым ся старать зобразити найострішы формы психологічных незгод в обществі в данім часі. В основі драматічного сюжету все лежать незгоды, конфлікты, боротьба (битка) характерів, котры з підвишеном заінтересованостєв суть заміряны на проблемы, але зато, подля них, на крайнє важны вопросы їх жывота.

В залежности од фабулы, од того, чім кінчить ся драматічна песа, знаме дві формы драматічного жанру – *tragediо* і *komediо*. Перша была споєна зо старыма обрядами в Греції, де честованя бога Діоніза проводило ся жертвованєм цапа і розповідєв о Діонізови. Трагедія (*tragos* – цап, *ode* – співанка) пізніше набыла внутрішню композиційну форму. Аналогічна сітуація стала ся і з комедіов (*kosmos* – весела громада, *ode* – співанка), де в ей основі были хоровы співанкы попереггаваны з гуморныма каждоденныма сценами.

Драма, так як і епос, зображать історічны події, як і події днешніх днів, але предмет зображіня в драмі є все конкретный, точніше, конфлікт є все конкретный. Є то образ реального соціального конфлікту. Правда, і в епосі і в ліріці стрічаєме ся з конфліктом, але в драмі конфлікт будує автор на іншійм прінципі – на взаємній одношіню поступків героїв і розвиванєм конфлікту. Конфлікт в драматічній творі од зачатку до кінця творять ёго участници – протагоністы – они ёго зачінають, они го і докінчують, т. є. конфлікт є детермінований спо-

собою думок героїв, їх справованєм. Часто великий соціальний конфлікт народа проходить в „капці воды“.

Домінантним знаком драматургії є реалізм одображіння, і хочь на сцені можуть выступати і медвіді, і чорты, і вшытко того буде інтересне про діти і дорослых, погы ся буде дотыкати людських одношінь (на тім самім прінципі vznikать і *байка*). В основі драматічного твору все лежыть реална людська сітуація, в іншій припадї чоловік, котрый прийде до театру, не мусить розуміти тому, што робить ся на сцені. Быти участником нереального, в котрім позератель не находит аналогії зо знамыма сітуаціями свого жывота, є неможне. Реальность людських одношінь, з котрыма позератель стрічать ся в театралній песі, є нутным предположінєм драматургії. Про ню є незаступима сучасность. Можеме повісти і так, же што є несучасне, є і нехудожне. Але треба знати, же сучасность не є хронологічна, календарьна сучасность. Ани сучасный жаргон, ани облечіння іщі не є сучасность, бо і художні драматічны творы на історічну тему можуть быти сучасныма. Має на думці сучасну проблематіку, а якраз того, што барз інтересує сучасного чоловіка. А інтересовати го буде, погы проблематіка пєсы буде резонувати зо шыршыма общественно вызначныма акціями.

Драматургія, як і інше іскуство, має общу задачу – активно впливати на чоловіка способом емоціональной катарзії, бо зо вшыткых твердынь є найнеприступніший людський череп. В драматічнім творі суть свої механізмы впливу на позерателя. Він впливає подля прінципу впливу самого жывота на рефлексы і чувства, і нутить го ведно вшытко активно переживати. Зрілый чоловік добрі знає, же живот є єдно, а сцена – друге. Жебы автор позерателя донувив ведно переживати того, што робить ся на сцені, мусить діспоновати силныма средствами – створити колектівне приниманя, колектівный інтерес, колектівну захопленость, колектівне потрясіння – ці веселе, або трагічне. А на написаня такого твору уж треба мати не хочьке художне наданя.

Каждая добра пєса повинно мусить сповняти три условія, котры ей забезпечують цілостность, компактность: треба высвітлити, што

робить ся, де робить ся і чом vznikнув тот конфлікт. Треба указати на поступне розвивання конфлікту, ёго основу, і наконець указати к яким результатам того привело. Так vznikне цілостный образ подій як нутне предположіня художнёго драматічного твору. Історія драми нам говорить, же там, де была нарушена цілостность пєсы, там велике іскуство не могло vznikнути. Схема драматічного твору потім вызє- рать так: зачаток конфлікту, розвиток конфлікту і результат конфлікту. Она є універзална. А начінати пєсу, і не знати як она закінчіть ся, є даремно страчений час. Фінал твору авторови мусить бути добрі знамый уж на зачатку роботи. Є то потрібне і зато, жебы авторови было ясно, чом він хопив ся роботи. Але схема не є перешкодов ін- дівідуалности каждой даной пєсы, ани драматічної творчости як та- кой. Схема є лем помічна форма і служить на то, жебы мы образно назначіли, о яких композиційних критеріях іде рєч. Она потрібна лем при аналізі драматічных творів.

8.3.1 Драматургія у Русинів (куртый перегляд)

Драматічна творчость в русиньській літературі не была і не є на попереднім місці. З першыма драматічнымя творами стрічає ся аж у А. Духновіча („Добродетель превышает богатство“, 1850 і єдноактна пєса „Головний тарабанщик“, 1863). О першій з них В. Бирчак напи- сав: „Драма призначена для народа, психологических тонкостей і ана- ліза душі не знайдемо в ній, автор бажав представить селянам перед очі, що богатство без освіти, без честности й без релігійного вихован- ня веде до злочину й нещастя і навпаки – просвіта, честота, релігійне виховання дають і бідному спокій душі і ведуть до щастя.“⁷⁰ Прічіна такой сітуації на полю русиньской драмы є ясна, – як пише Духно- віч Галичанам: „У нас то невозможно (ніт театра, А.А.), бо тут нет русской публики.“ В драматічній области був активный і Є. Фенцик, який написав драму в пятёх діях „Покорение Ужгорода“ (1879), де концентровав ся на часы упадку Ужгороду, коли на ёго челі стояв сла- босилный князь Лаборець, котрого зрадив ужаньский жупан-Русин

70 Бирчак, В.: *Літературні стремління Підкарпатської Русі*. Друге доповнене видання. Ужгород 1937, с. 101-102.

(Ярослав), жебы за помочі Мадярів заняв ёго місце. Бідну сітуацію в русинській драматургії не захранив ані Гренджа-Донський драмов в єдній дії „Сотня Мочаренка“ (1932), де приближує часы боїв на Маморошині (роки 1919). Треба спомянути і Августина Юрія Шерегія, автора патріотичной песьы „Нова генерація“, Ірену Невицьку, авторку драм із селяньского жывота „Огонь“ і „Радість майстра Філардина“. Щастя на драматичнім полю пробовав і А. Волошин („Маруся Верховинка“, „Без Бога ні до порога“). Сіон Сільвай написав народну оперетку „Маруся“ і песьу „Не добре ката в мішку купувати“ (1932). Антоній Бобульський написав комедії з každоденного жывота – „Уйко з Америки“, „Немая невеста“.

В русиньскім контексті на Словакії театралный жылот обнови́в ся по році 1945, по взнику Україньского національного театра, дружство с.р.о. в Пряшові,⁷¹ котрый у своїм програмі аж до року 1954 операв ся на українську, словацьку ці іншонародну продукцію. Аж в споминанім році в програмі театру обявила ся гра „Барліг“ Евы Капішовской-Бісс і гра „Назустріч счастью“ Василя Зозуляка, а в році 1959 на сцені были поставлены gry В. Гайного „Одного чудового дня...“ і Евы Капішовской-Бісс „Уже журавлі відлетіли...“, в році 1962 гра В. Гайного „Недокінчений епізод“, в році 1963 Е. Капішовска-Бісс написала драму „Естер“, а о рік пізніше в програмі обявила ся гра Йосифа Фельбабы, Івана Іванчова і В. Гайного „Я світ узрів під Бескидами“ – літературне споминання на жылот і творчость А. Духновіча, як і ёго комедію „Головний бубнар“. В послідніх десятироках ХХ. ст. В. Гайный іщі написав: „Світло і тїнь“ (1969), „Мрійники“ (1976), „Там, де щебечуть солов'ї“ (1982). Іншы авторы (В. Зозуляк, Іван Гриць-Дуда, В. Кайня – Я. Сисак, В. Зозуляк – Я. Сисак і далшы) ставили в сполупраці з В. Любимовом на сцені драмы, музичны комедії, драматичны композиції, веселогры, приповідкы, балады, смутно-смішны колажы, гротескы і т. п., але то не были чісто орігінальны авторьскы (новы) тексты.

71 Позерай подробніше: Pukan, M.: *V premenách času (ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov)*. Prešov: Divadelný ústav Bratislava a Divadlo Alexandra Duchnoviča, 2007. ISBN 978-80-88987-80-2. 180 с.

9 ДЕВЯТА ГЛАВА

9.1 Системи віршовання і верзологія⁷²

Уж в давній минулости люде вживали нелем прозаїчну, але і ритмічну реч, котра од першої явно одлишувала ся внутрішнєм штуркуров, посланєм і реалізаціов. То не значить, же про віршовану реч не платять закони літератуного языка. І віршована реч, і літературный язык повнять тоту саму функцію – служат як средство комунікації і мусять дотримувати вшиты закони, котры з того виходять. Але і так – віршована реч визначує ся своїма внутрішніма законами, на основі котрых можеме єй принимати як віршовану реч.

Найстарша система віршовання vznikла у VIII. ст. до н. е. в Греції. Была то метрична система, в основі котрой лежала стихова міра, яка была потрібна на высловління куртого складу (сілабы). Така часова єдиніця на высловління складу называла ся „мора“. Окрем куртого складу античне віршовання познало і довгий склад; на єго высловління треба было дві „моры“. Комбінаціов куртых і довшых складів vznikали складнішы ритмічны єдиніці – стопы, котрых было в античнім віршованю много.

Віршована система в кождім языку детермінована єго особитостями, зато треба належно спознати тоты єго элементы, котры вивжывають ся при моделованю вірша, і як є, наприклад, вивжываний стиховый ритм. Принцип рівности складів є признаковый про тоты народы, де в языку акцент мать певне місце – во французькім на посліднім, в польскім на передпосліднім, в чеськім і словацькім на першім складі. Але тото не платить про восточнославянськы языки, де акцент є вольный і різномістный. В першім языковім ареалі vznikала як домінантна сілабічна стихова система (французький язык, польський язык), в другім – поступно формовали ся такы стиховы системи, котры респектовали вольный акцент. Так vznikли дві великы

⁷² Верзологія - теорія (наука) о віршу, часть поетікы, літературно-теоретічна дісципліна, котра штудує вшиты стороны вірша, в тім числі і єго аналізу. Складать ся з *прозодії* - науки о прозодічных характеристіках вірша і єго звуково-ритмічного будованя; *метрікы* - науки о метрах, о нормах організації вірша; *строфікы* - науки о строфічній стороні вірша.

группы-системы віршованя: кількостны і якостны. В першій рїшав час на высловлїня рїтмічної єдинїці – складу, де склад так приближыв ся к функції ноти. І зато тота система даколи характеризує ся як музично-речова система віршованя. Таке было антїчне (метрїчне) віршованя, але і російске народне віршованя, што счаси платить і про першы русиньскы віршованя. К якостным віршовым системам належать: *сілабічне*, *сілабо-тонїчне* і *тонїчне*. Сїлабічне віршованя є таке, де в стиху є єднаке чїсло складів, в котрых видиме становлену сумірность акцентів – на першїм і передпослїднїм складї, але і на шестїм або на семїм складї. Тым єго характерїстика є вичерпана.

Сїлабо-тонїчне віршованя є комбїнаціов чїсла складів і чїсла акцентів. Оно складать ся з пятїх основных стиховых мїр (дві- і три-складовы): ямб (◡ -), хорей (- ◡), дактїл (- - ◡), амфїбрахїй (◡ - ◡), анапест (◡ - -), де знак „◡“ є курта стопа, а знак „-“ стопа довга. Кажда стихова мїра визначає ся своїма рїтмічныма особитостями. Основнов рїтмічнов єдинїцїв сїлабо-тонїчного стиха є вірш, де порядок акцентованых складів екзїстує лем як тенденція. То значїть, же, наприклад, штирискладовый ямбічний стих може мати штири, три або і лем два акцентованы склады. З подобнов сїтуаціов не стрїчаєме ся в тройскладовых мїрах, де акцентованы склады дотримують ся дослїднїше. Варїації двойскладовых віршовых мїр суть великы, што залежить од елементу речї і од замїру, який хоче досягнути автор (поет). Треба знати, же основным стиховым мїрам не можуть одповідати стабїлны смысли, т. є. тота сама метафора може повнити розлїчны функції, розлїчний обсяг і мати аналогїчний характер; в поезїї ніч не є устояне, вшитко є перемінне, што є дане системов виражаючіх средств як таких.⁷³

Найросшыренїшов стиховов мїров у восточнославянських языках і найбогатше заступенов рїтмічнов варїатївностїв є штирискладовый ямб. Але як приклад уведеме вірш написаний Гренджом-Доньським пятьскладовым ямбом „На Боржаві“, де скоро пунктуално дотримує рїтмічність ямбу, і не стрїчаєме ся ани з *проклїтїков*, ани з *енклїтїков*.

73 В Росїї термін сїлабо-тонїчна система появил ся в році 1837, але сама система обявила ся уж в часах Ломоносова.

„На мить лишив Боржаву я свою,
Зв’язок відразу з прозою зірвався,
Забув, що на Карпатах я стою,
у горах олімпійських почувався.
І я отут з богами розмовляю,
на троні не Зевс, а наш Дажбог сидить,
до нього я підхожу і питаю:
- За що ця Верховина так терпить?...
- Чому в темряві вона страждає?
Від голоду чом пухне тут весь час?...
Хіба для нас і сонця вже не має!...
Хіба вже хліб не родиться для нас?...”⁷⁴

Пятьскладовий ямб авторови доволує в припіднятій і болячо спокійній емоціональній тонині підчаркнути на єдній стороні „у горах олімпійське почуття“, а на другій – другу Верховину, де люде жыють бідно і терплять, „де сонця вже не має“, де хліб не родить ся про людей, де ани Зевс, ани Дажбог не може уж одповісти „чому ... вона страждає“, чом є то так! Поетови якраз пятьспопный ямб є вгодна форма вірша, котра є способна єдекватно перенести до обсягу вірша душевны переживаня і єго псіхічны напятья. Зволена автором стихова міра спомалує дінамічне розвиваня думок лірічного субекта, чім глубше, виразніше і акуратніше підчаркує процес єго роздумованя і придавать му належну важность.

З іншов сітуаціов ся стрічає у віршу Сергія Макары „Молитва серця“, котрый є написаний штиристопным ямбом, дотриманым в кождім стиху. Така внутрішня організація придавать віршу дінаміку, суверенность роздумованя лірічного субекта, єго мудрости, яка виходить зо скушености і пересвідчіня, і говорить о єго здоровім єгу. Тот вірш можеме розуміти і як програм поета („*Поезія – молитва серця // Гармонія душі і тіла...*“), котрый є переповнений оптимізмом і віров во велике посланя Слова:

74 Хома, В.: *Розвиток русинської поезії в Словаччині від 20-х до 90-х років XX століття (Нарис історії з портретами поетів)*. Братіслава: Видавництво Спілки словацьких письменників, 2000, с. 59.

„Поезія – молитва серця
Гармонія душі і тіла
Коли вона в тобі озветься,
Відчуєш, що магічна сила.
В душі бальзамом заликує,
Що накопичилось хворе...
Бо в слові міць Творця вібрує,
І сум в серці переборє.
В житті існують всякі хвилі,
Воно, немов бурхливе море, –
Чергуються дні легкокрилі
З такими, що наводять горе...
Є час, що радість заморозить
Журба, немов зимова крига,
Або любов затьмарять грози,
Тоді поезія – відлига.“...

Інше звучання дістане вірш, кідь в нїм обявить ся звышний акцент. В такій ситуації будеме говорити, же в даній стопі находит ся *спондей* (може комбіновати ся з *піріхієм*), котрый придавать стиху неповторны рітмічны комбінації і смысловы одтінки.⁷⁵ На рітм вірша (але і цілого стиха) далше можуть впливати різноманітны рітмічны елементи: *слабший або силнійший (діподічний) рітм*, *міджісловны павзы* (мала і велика цезура), што окреме платить о павзах на кінцю вірша, як і *перенос*, *віршовє закінчіня* (клаузула). Кідь вірш кінчіть ся акцентованым складом, говоримє, же є то мужске закінчіня, а кідь ся кінчіть без акценту – женське. Як вірш кінчіть ся двома неакцентованыма складами – є то дактілічне закінчіня, а кідь трєма і вєце – гіпердактілічне. Кідь вірш є збавеный звуковых повторінь, то говоримє о білім віршу („*blanc vers*“). Є то неримованый вірш пятьскладовый мужскый або і женскый ямб.⁷⁶

75 Найрозлічнішы комбінації ямбів, спондеїв, хореїв і піріхіїв дають 127 найрозлічнішых варіацій штирискладового ямба (Тимофеев, Л. И.: *Основы теории литературы*. Москва 1966, с. 315).

76 Білий вірш не треба заміняти вольным складовым віршом („*vers libre*“).

Розложіння римів визначають їх варіації: сусідні або парні (аа), трояки (ааа), перехрестні (абаб), перстінєвы (абба), тернарні (аа-бааб) і інші. Рим може бути точний (повторяють ся єднакы гласны звуки), неточний і неєднакоскладовый. Треба підчаркнути, же смысловє і інтоначне значіння римів у стихах є барз великє і зато частіше на кінцю вірша находят ся слова-римы з найвысшым смысловым затыжінєм.

Римы творять складну ритмічну єдиніцу, яка называєть ся *строфа*. Творить єй дакілько віршів, які суть споєны общім римованєм і інтонаціов, котры звычайно повторяють ся. Як приклады уведеме фрагменты віршів з поетічного зборника Ш. Сухого „Третє крыло“:

„Дайте тому, што мурус
што цмонькать і поквакунькує,
темной маны без світила,
бы душу одняв од тіла.
Поезія є гейша,
Ты ся од ньой не выкручай,
Все хоче быти перша,
Сторакый іскапарить чай.
(„Дексфеерметразін“, абаб).⁷⁷

Строфа є дуже важна єдиніца при аналізі вшыткых остатніх боків художнєй речі.

Тонічна сістема віршованя є така, в котрій ритмічність взникать упорядкованым розложінєм акцентованых складів міджі неакцентованых. Внутрі тонічного віршованя розлишуєме чісто тонічне віршованя, в котрім бере ся до увагы лем чісло акцентів у стиху (*акцентованый стих*), і сілабо-тонічне, де може стрітити ся і акцент в стиху. В тонічній сістемі віршованя важну ритмічну роль грають стабільны акценты, але і міджісловны павзы, котры створюють незвычайну еластичну і пестру експресівну сістему. Як приклад тонічної сістемы уведеме фрагмент зо збірки поезії В. Кочембы „З неба і землі“:

⁷⁷ Поетічна збірка Ш. Сухого „Третє крыло“ (авторскы права на рукопис).

„Ненавиджу второвані дороги,
ненавиджу буття бездумне
І хижаків з людським обличчям...
і марнослів'я, повне дурману,
багно й болото, каламутні води,
будяччя й бур'яни в полі“...⁷⁸

Переходними жанрами (міджі епіков і ліриков) суть ліро-епічні жанры, де людські проблеми одбиты з єдного боку в ліричному розповіданю о діяню і переживанню окремого чоловіка або людей, в котрых они берут участь, а з другою – в переживаннях поета-розповідача, якы vznikли наслідком образів жывота і справованєм окремых діючих особ в єго ліричній історії. В таких літературно-художніх творах сполучаються признакы як епоса, так і лірики. Треба розлишувати твори, де переважають типічны ліричны форми моделювання фабулы (епічны пісні, балада, романс), або де події суть формов высловліня одношіня автора к ним (лірична приповідка, называна і байроновска приповідка, іділа). К ліро-епічним творам односять ся як *поема*, так і *басня*, котра як літературный жанер є популярна міджі русинськыма поетами в Словачії.

Ліро-епічны художні твори мали своє певне місце уж в античній, середньовіковій, але і в класичній літературі (ода, сатира, балада), але фактичний розмах тоты жанры зазнають аж в часах панованя сентименталізму і романтизму, коли на попереднє місце дістали ся інтересы окремого чоловіка („Сентименталне вандрованя“, Л. Стерн). Найхарактерістичнішим жанром в XIX. і XX. ст. была *поема*, але і *лірична проза*, репрезентована такыма менами, як А. Сент-Екзюпері, А. Камю, в російській літературі М. М. Пришвін, К. Г. Паустовскій і други.

78 Хома, В.: *Розвиток русинської поезії в Словаччині від 20-х до 90-х років XX століття (Нарис історії з портретами поетів)*. Братіслава: Видавництво Спілки словацьких письменників, 2000, с. 320.

10 ДЕСЯТА ГЛАВА

10.1 Інтерпретація художнього твору

На годинах літератури студенти часто задавали вопрос: З чого зачинати аналізу художнього твору? Як перейти од читання к аналізу і інтерпретації? Подобны вопросы про нас не были нечеканы – студенти в посліднім часі много художньої літератури не читають, а операції з художнім текстом у середніх школах на годинах художньої літератури суть нераз такы поверхньні і непрофесіональны, же фактично гллубше спознати текст не можуть. Даній сітуації „припомагать“ і сістема заключных экзаменів, на котрых провіряють не живе прочітання текстів, але лем шаблонне росповідання їх обсягу. Забывають ся, же порозуміння і продуктивна інтерпретація художнього тексту є робота барз творива, а не механічна. Проблем інтерпретації, окрем іншого, є выжадливый і тым, же на кінцю XX. і на зачатку XXI. ст. велику авторіту набыв релатівізм поглядів, нелем на каждоденны проблемы живота, але нашов собі дость певне місце і в научных сферах. Релатівізм так зачав спохыбнёвати вышиткы правды.

Літературна теорія і інтерпретація художнього твору – дві нерозділны величіны: една без другой страчають свою вартость. Мы собі доволиме твердити, же інтерпретація художнього твору є основа основ науки о літературі. Без толковання твору, без обявлёваня в нім новых смыслів був бы позбавлений художнього значіння. В літературній теорії інтерпретація є цілём (предметом) научного освоіння, заложенным на аналізі і на сінтезі. Інтерпретація – то є і адекватне порозуміння художнього твору.

Процедуров інтерпретації зачали активніше заоберати ся науковці лем на зачатку XIX. ст., але, як пізніше ся вказало, векшына поступів была єднобічна, бо они ся заміряли лем на даяку конкретну часть сістемы „література“, котра є сімбіозов трёх феноменів: *автор – текст – читатель*. Днесь робота науковців літератури замірює ся на гллубоке і адекватне порозуміння художнього твору – тріады „автор – текст – читатель“, де ідея комунікатівной функції художнього твору

є домінантнов методологічнов лініов баданя. Але і ту видиме замало літературных течінь, як *рецептивна естетика, наратологія і історічно-функціональне поступованя*. Першый, рецептивный погляд на художній текст терпить підвишенов субективностёв, де важно знижує і недоцінює ся позиція автора. З подобным недостатком стрічаєм ся і при історічно-функціональній інтерпретації, де в підвищеній мірі підчаркують ся факторы общественногo усвідомлїня і соціологічны факторы, котры визначають вектор читательского приниманя. Описованя ту переважує над аналітичным теоретичным баданєм. В наратологічных інтерпретаціях у підвищеній мірі науковці замірюють свій погляд на наратологічну структуру твору і ігнорують культурно-історичны і соціальны впливы на читательське приниманя тексту. Выход із даной сітуації видиме в синтезі наратологічного і історічно-функціонального погляду на художній текст, котрый мы давніше назвали соціокультурным поглядом.⁷⁹ Але, як мы конштатовали в спомянутій нашій книзі, на розділ од природознавательских наук, іскуство і художня література в своїй універзалности є отворена, емпірична і дескриптивна сістема, котрій є чужда нормативность. В іскустві не можуть екзистовати універзалны каноны. Тота „ненормативность“ виходить з того, же художній твір не повнить лем єдну функцію, не має лем єден ціль, з погляду котрых бы мож было ёго інтерпретовати. На цінность художнёго тексту впливають час і простор ёго взнику, наш контакт з ним, але і угол погляду на нёго. На художній текст мож ся позерати з погляду моралности, релігії, псіхології, філософії, культурной антропології, псіхолінгвістики, як і з погляду соціокультуры. Але художній текст мож принимати і теологічно – як дашто, што має свій ціль, котрый автор очівісно або і не цалком ясно в тексті підкреслив.

Новов етапов в аналізі і інтерпретації художнёго тексту стала ся методологія структурной і семантичної аналізы, де важна увага была заміряна на выясніня особитости функціонованя мотивів у художнім тексті. Главным предположінєм взнику структурной аналізы были новы успіхы в области лінгвістики, коли Ф. де Соссюр в „Курсе

79 Позерай подробніше: Antoňák, A.: *Sociokultúrna interpretácia umeleckého textu (na textoch ruskej literatúry a kultúry)*. Prešov 2004. ISBN 80-8068-315-8. 111 с.

общей лингвистики“ (1915) одкрыв у сістемі языка дві уровни одношінь – синтагматічны (лінійны) і асоціатівны (парадігматічны), што позітívно одбыло ся в далшых наўных гляданях. Швейцарскый лінгвіста, єден з першых авторів теорії знака, выдїлив у штруктурі знака дві сторони – означане і означаюче, т. є. план обсягу і план выявлїня, де план обсягу буде тото обще, што лежыть міджі значінём, до котрого автор вкладать свій „обсяговый код“ і прояв, котрый обявлює про себе чітатель. Але сучасно Ф. де Соссюр підчаркнув, же одношіня міджі планом обсягу і планом ёго прояву – є асоціатівне. В тім смыслі поет Ф. І. Тютчев напíсав: „Нам не є дане предвідіти, як слово наше одозве ся.“

Сучасна семіотіка замірляла увагу на проблем одношіня одсылателя смысла і на ёго прїймателя, на тото, што екзістує міджі нима обще, як і на то, чім они од себе одлишуют ся. На тото протипоставили одношіня міджі знаком і означованов ним реалностѣм на єднім боцї, і одношіня міджі знаком і тым, што го інтерпретує. Перше одношіня охарактерізовали терміном *денотат*, а друге – *конотат*, де конотат є уж резултатом осмыслїня художнёго тексту. В ідеалній сітуації денотат і конотат мали бы быти ідентічны, але фактїчно то малоколи было. З простой прїчыны: уважный чітатель може в текстї обявити смыслы, о котрых автор ані здалека не міг знати. Окрем того, писатель лем інтуїтívно може предпóкладати вшыткы можны смысловы варіації в своїм текстї. Другов прїчынов є неєднаке прїнїманя світа писателём і чітателём, який одображать ся в художнім творї. Они можуть інакше прїнїматн іщі і смысл єдного слова, ёго одтїнок. Третья прїчына указує ся в тім, же не єден писатель на зачатку писаня художнёго твору не мать дефінітívно ясно, чім скінчїть ся ёго твір, што значїть, же автор в текстї старать ся ані не так сформуловати даяку уж думку, але створити про себе нове, яснїше тото емоціóналне, што ёго знепокоївало.

К проблему інтерпретації тексту в минулости выслóвлѣвали ся многы теоретїці літературы: П. Інгарден твердив, же смысл екзістує в текстї од самого зачатку, але актуалїзує ся лем дякуючі чітателївн. М. Гайдегер заставав думку, же смысл взникать в діалогу тексту у чі-

тателя все по новому, текст так каждый раз діставать новий смисел. М. Бахтін в тексті відів завершеність єдної з етап неконечного діалогу свідомости. Могли бы сьме увести і далшы погляды теоретиків літератури, на основі котрых можеме прийти к слідуючому заключіню: приймає художнього тексту в його єдинстві і цілости, становління вшитких доміантних взаємних залежностей між його елементами, котры створюють концепцію реального світа, будеме називати його осмыслінєм, т. є. будеме ся старати одкрити його смисел. Але говорити о смислі художнього твору можеме лем в ситуації, кідь вшитки його компоненти будеме конфронтувати з нашов особнов скушеностєв. На основі повідженого інтерпретація тексту вызерать так: а) обясніня – становління значіня путєв конфронтації елементів тексту з реальним світом, або з іншыма текстами (компаратівне порівняня); б) оцінка, де становиме актуальність і значімость; осмысліня вшитких компонентів тексту з цілєм становління *інтенції* художнього твору.⁸⁰

Інтерпретація є все актом суб'єктивним як подля механізму, так і подля характеру конечного результату. Читательська інтерпретація є все конкретізована, актуалізована і детермінована читательськими диспозиціями. Часто ся реалізує інтуїтивно і підсвідомо. В педагогічній роботі зо студентами є то активна форма на розвиваня самостатного думаня, яка активізує їх переживаня і збогачує фантазію, без чого не може быти осмысліня художнього твору.

З методологічного погляду є важне предположіня о тім, же автор, продуцент тексту, сучасно творить і „програм“ його добротного прочітаня, т. є. техніка прочітаня є заложена уж в самім тексті, в його средствах виражіня смисла, а задача інтерпретатора є в тім, же бы він адекватно одкрыв средства виражіня і описав їх. Часто тот програм є заложений в назвах художнього твору: „Русины“ (В. Петровай), „Бурі над Бескидами“ (Ш. Смолей), „Бій над Сиготом“ (В. Гренджа-Донський), „Князь Лаборець“ (А. Кралицький), „Война і мир“ (Л. Толстой), „Божска комедія“ (А. Данте), „Бідны люде“ (М. Достоевський) і т. п.

80 Інтенціов твору будеме називати суму вшитких особитых організацій тексту, котры суть призначены на творіня новых смислів у свідомости читателя.

В кінці треба пояснити дві поняття – як треба приймати *аналізу* і *інтерпретацію*, чим вони взаємно одлишують ся. Аналізувати чоловік може лем того, што знать, чому розумить хоть бы і мінімально. Але інтерпретація вижадує, жебы мы принимали, розуміли і доказали того висвітлити. *Interpretatio* – значить посередництва на висвітліня значіня, обсягу яву в ёго можній цілости, т. є. висвітлити взаємны одношіня вшитых компонентів тексту. Таке комплексне прийманя художнёго твору будеме розуміти як *основу інтерпретації*. Аналіза і інтерпретація так тісніше суть звязаны: кідь аналізуеме текст, мы ёго емоціонально і часто інтуїтівно спознаваме, а спознаваме ёго дякуючі нашій аналізі. Таку процедуру часто называеме і *герменевтіков*, висвітлюючий круг, котрый нам помагать, на основі освоєных знань, підняти ся на высший круг, де отворяють ся нам новы можности новых, глубших аналіз і т. д. Аналізу треба розуміти як першу пробу читателя (науковця) спознати части цілого, але части не будуть про нас много значіти, кідь не стануть ся частёв цілого, компактного художнёго тексту. Лем так він може стати ся інтегралнов частёв діалогу і повнити комунікатівну функцію.

Техніка порозуміня художнёму тексту у каждого реціпента лем поступно зліпшує ся. Є то часть саморефлексії і природных даностей каждого з нас, каждоденной работы над собов, де поступно здобывать ся нова професіональніша скушеность, котра по даякім часі переросте до новой особной якости – до якости науковця, теоретіка літературы і ей інтерпретатора.

ДРУГА ЧАСТЬ

1 ЛІТЕРАТУРНА КРИТІКА

1.1 Літературна критика

Тяжко нам найти інше інтелектуалне діятельство, о котрім бы ся говорило так много, як о критичі. О ей нутности і потребі нігда і никто не похыбовав, хоць о ей смыслі і посланю як і методах было, є і буде много спорів і конфліктів. О літературній критичі мы бы могли повісти, же є то аналіза і інтерпретація художнёй творчости народа, котра іде в першій лінії, як перша бере до руки іщі суровы, непознаны тексты, котрым додавать шыршый і глубшый обсяговый розмір. Она ся операть на традицію художнёй творчости, старать ся продовжовати ей континуалный розвиток і через твориву негацію традиції. Французський критик Алберт Тібодє (Albert Thibaudet) твердить, же „традицію не маме за што проклинати“, бо она є неминуча. Без нёй не мож ніч нове заложыти. Ніч не vznikать, што бы ся не операло о ню. Але літературна критика може ся минити і на небезпечну силу, кідь проявлює склон к душевній лїнновости, автоматизації і упадуть до конформізму. Лем критична саморефлексія є єднов з путей, котра веде к познаваню народной културы в шыршім значіню і окреме художнёй літературы. Через минулость лїпше помагать познавати сучасность.

Літературна критика (грец. *kritikos* – тот, котрый посуджує) є частёв трёх основных дисциплін літературной науки (теорія і історія). Є призначена на оцініня і высвітліня художнёго твору, становліня творчіх прінципів, якы ся дотыкають того або іншого художнёго прямованя. Операть ся як на теорію, так і на історію літературы, беспосереднё высловлює ся к літературному ходу сучасности, але інтерпретує і класичну літературну наслідность з позиції моменталных художніх і общественных потреб. Окрем того, прямо є споєна з животом, з обществом, сітуаціов в нїм, як і з філософіов, етіков, моралков і естетичныма ідеями часу.

Критик, аналізуючі художній твір, указує на його основну думку, до якої міры авторови подарило ся ей внести до тексту, як він знає опановати окремы проблемы, яке одношіня матъ писатель к окремым персонажам, чім помагать читателёви ліпше його порозуміти. Критик од теоретика-фахмана одлишує ся тым, же він до значной міры спрочує собі сітуацію так, же аналізує і пише лем о дакотрых смыслах, ідеях, мотивах твору, котры поважує за главны і найважнішы. Але про критика платять становлены критеріі. Они суть даны літературнов науков, естетічныма аспектами, але і ту властный естетічний вкус нераз гратъ домінантну роль. З того погляду можеме принимати таку роботу як художню творчість. Літературна критика непосреднѣ впливать на росквіт самой художнѣй літературы, она бы мала актівно впливати на новы тренды в літературі і помагати закорінити естетічны ідеалы, то значіть, предметом літературной критікы є в першім ряді сучасна література. Она є і посередником міджі автором і читателѣм.

Цілѣм літературной критікы є указати, ці чоловік є способный порозуміти тому, што з ним фактічно ся діє, што сам він чує, але і як мінить ся світ, дакуючі ей впливу. А розуміти тому, што фактічно ся стало, але і тому, што лем ся нам здасть, є часто барз тяжке. Іщі тяжше є высловити своє віджіня світа.

Мы часто неспокійны, же художню літературу многы люде беруть як дашто уж непотрібне, але і хоць мають дома книги, найчастіше они повнять функцію скрашліня гостѣвской хыжы, котры і так они нігда не читали і не прочітають. Є то така форма невкусности навколо нас, але і в нас. Цілѣм літературной критікы є, жебы люде читали книги, жебы порозуміли, же художнє іскуство є форма екзістенції правды, реалной дійсности, котра не лежыть на поверьху. Кідь чітаме книгу, она до значной міры ся стає нашим глядицѣм, котре указує на то, што є в твоїй душі, што глядаш в животі.

Літературна критика все оцінює, што нутить критика обертати ся окрем літературно-теоретічных і літературно-історічных знань і к знаниям іншых наук, як наприклад: філософії, соціології, псіхології, історії, лінгвістіці і к многым іншым наукам. Критик операть ся о своє

індивідуальне переживання і скушености, котры суть ёго платформов і мають як про нёго, так і про читателя рїшаюче значїня.

Літературна критика операть ся главно на саму рецепцію художнёго твору, але все ся старать „перекрочіти“ ёго обсяг і тым, же старать ся твір закомпоновати до шыршых смысловых (културных) споїнь, якы помогут нескушеному читателёви легше порозуміти аналізовану проблематику. Кідь говориме о рецепції, думаєме на „обычайного“ читателя, такого, котрый не формовав своє важніше одношіня к художній літературі і котрый ей бере беспосереднё і ненучено. Але екзистує і така рецепція, котру можеме назвати усвідомленим читанєм, котре є підложене глубшыма теоретічныма знаннями. Таке знаня уж приближують ся к толкованю і к інтерпретації, т. є. они в меншій або у векшій мірі суть аргументованов оцінков художнёго тексту. В такій формі літературна критика уж старать ся актївно замїрати свій вплив як на читаня, так і на формованя читательского вкусу.

Літературны критіци – то є фактічна авантгарда школованых і култуно вызрітых читателїв. Їх професїонална робота є нероздїлным компонентом фунгованя художнёй літературы в обществі. Они твориво повнять функцію посередників міджі писателями і читателями і дякуючі своїм обектївным поглядам можуть сучасно стїмуловати і позїтївно впливати на самых писателїв. Істы і пересвідчївы погляды критікы, ей естетічний вкус, особна авторїта критіка і ёго заключїня можуть стати ся про читателя важныма цїнностями, якы можуть актївно впливати на емоції, логічне уважованя і моделовати естетічний смак.

При аналізі художнёго твору є важна метода критікы, котра де-термінує основный прїнціп критічної аналізы. На основі ей обсягу розлишуєме публіцистїчну, філологічну і філософску критіку. Публіцистїчна критіка, оцінюючі художні процеси, одкрывать їх смысловое значїня, як і значїня про общество, а творчость писателя сучасно є жрїдлом баданя реалности. Філологічна критіка слїдує в першій рядї художню і історічно-художню інтерпретацію твору, творчости писателя. Філософска критіка зосереджує ся на художній твір з погляду общофілософских і общозначных проблемів.

Літературна критика лежить так між художньої творчості і науковими дисциплінами. При аналізі художнього тексту вивчають логічні поступы, чим приближує ся научному познанню. Але, наприклад, есеїстична критика не вигадує собі вичерпну аналізу тексту. Есеїстика – є в першій ряді суб'єктивний і емоціональний погляд на художню творчість конкретного чоловіка. Стрічає ся і з таким поглядом: „Я готовий говорити ані не о тій, што постеріг критик, але лем о тій, што я чув при читанню як єм слідовав слова протагоністів, і сучасно старає єм ся порозуміти ідейну і емоціональну основу трагедії“ (І. Анєнський). Тим хочемо назначити, же налади вкисів читателів суть оправданы і в тих сітуаціях, кідь не мають логічне высвітління.

Літературний критик може за ціль аналізу становити порівняння аналізованого тексту з реалністю, де хоче визначити, до якої міри авторови подарило ся художнє виразити і оживити проблеми і конфлікты свого часу, як ся му подарило зобразити атмосферу общества, ёго ідеалы і т. п. Критика в тій контексті оцінює твір як даяка „офіціална научна комісія“, котра хоче читателя пересвідчити о тій, ці твір одповідать або не одповідать критеріям художності. В тій він може обернути ся к творам інших авторів, або і к самым авторам, з котрыма хоче твір (компаратістично) порівнювати. На основі так здобытых познань критик може і прогнозувати далшы дороги випереджованя автора, або і самой художній літературы, прогнозувати які жанры будуть доміновати в найближшій часі. О функції літературной критики акуратно высловив ся Оскар Вайлд, кідь повів: „Критик є тот, хто є способный іншов формов і новыма средствами высловити свої чувства і пережываня з дачого шумного“, чім непрямо назначив, же критика є все і автобіографіов критика, критика є і носителём конкретной іраціональности. Критик – то і вроджений талант, бо як ним не диспонує, не поможе ёму ані освіта, ані свячена вода.

При читанню критичных матеріалів треба мати на увазі і освіту критика, як і ёго культурны інтересы і заміряня. Наприклад, критик, котрый є фахманом на словацьку, польську або російську літературу, буде в аналізованім тексті глядати алузії з тих областей, але критик-фахман на

романськы літературы буде орьєнтовати ся на романськы літературы. Іншым фактором у критіці є персона самого критіка – він може симпатизувати з автором або і не любити ёго як чоловіка і як критіка. Критік може проявляти симпатії к окремому жанру, к тематіці, поетіці і т. п. Критік не все може діспоновати потрібныма інформаціями, што може негативно позначіти ёго заключіння. Критік – є тыж лем чоловіком, котрого може детерміновати як моменталне псіхічне розположіня, так і іншы вонкашні факторы. Може vznikнути і така сітуація, о котрій пише о Верленові Й. Ламетр (J. Lamaitre). *„Матеріалы, якы я назбєрав лем так про свою забаву, не тыкають ся персоны Верлена, як я собі думав. Але і зато, видить ся мі, же даный род нестановленої, наївной і вычакканой поезії, яку єм ся старав становити, фактічно характерізує найліпшы стороны автора.“* Ани такы „выслідкы“ баданя мы не можеме кваліфіковати як марны, бо окрем научного посланя літературной критікы она повнить і інформачну задачу – інформує читателя о найновшых книгах, о якости новых книг, чім може актівно впливати нелем на читательскый смак людей, але і на розвой самой літературы.

За протилежный прінціп імпресіоністичной критікы поважають норматівну критіку, яка акуратно дотримує становленя цінности. Таков норматівностєв визначовав ся класіцизм, але фактічний смысл тот прінціп мать і про сучасность, т. є. не треба норматівность сповєвати з догматізмом. Треба підчаркнути того, же літературна критіка, як часть літературной науки, не може мати норматівный характер, бо не преферує ниякый тіп художнєй творчости, і хоць з даяков міров норматівности стрічаєме ся у вшиткых творчіх художніх зачатках.

В історії літературной критікы стрічаєме ся і з такыма сітуаціями, коли літературно-критічны погляды набывають шырокий резонанс до такой міры, же мінять ся на маніфесты, дякуючі понуканым художнім прінціпам і естетічным поглядам на екзистуючі проблемы общества. Так позначів наступ новых художніх прінціпів Віктор Юго (Hugo) вступным словом к драмі „Кромвел“, в котрім критічно нелем проаналізовав минулость (класіцизм) французькой літературы, але пришов з новыма художніма прінціпами, котры стали ся оснований

нелем романтизму, але ускорили вшиткы за тым наслідуючі художні процеси.

В посліднім часі слідуєме силну субективізацію критікы, котра вызвала до жывота нове теоретічно-методологічне течія – *рецептивну естетіку*, подля котрой каждый художній твір реалізує ся і набывають своє дійсне соціально-художнє значіння лем через принимання реціпента. Так każde індивідуалне принимання тексту набывають свій смысловый „тембр“, котрый критічна інтерпретація мусить акцептовати. Як приклад уведеме „історію“ перцепції драмы „Гамлет“ Шекспіра зо змінами історичной сітуації в окремых культурных ареалах. Каждый з них читав ёго по свому, што одповідало даній соціокультурній атмосфері народа. А треба додати, же każde читання тексту в своїй епосі было по свому справне. Рецептівна естетіка підкреслює і думку, же в тот самый час можуть екзистовати найрозлічнішы варіанти прочітання того самого тексту. Каждая (і) професіонална група, інша аудиторія читателів преферує своє віджіня текстовых смыслів, котре треба брати як рівноправне з остатніма прочітаннями. При общім решпектованню поглядів рецептівна естетіка є того погляду, же екзистують слідуочі групи субективного прочітання тексту: а) прочітання, де домінує історічно-епохалный субективізм; б) рецептівно-груповый субективізм (релігійна орьєнтація читателя буде інша од нерелігійного читателя); в) персональний індивідуалізм, котрый детермінує неповторность реціпента; г) індивідуалізм під впливом віку реціпента; індивідуалізм моментальной емоціональной сітуації духа реціпента, т. є. художній твір екзистує лем в контексті перцепції читателя.

В назначеній куртгій характерістіці рецептівной естетікы є ясно, же она підвышує субективность, а на другім боці, не решпектує обективность, котры в науці і в жывоті творять нерозлучну амбівалентну дуалну опозицію. Каждый з тых двох поглядів (перебівшованя субективности або обективности) є фактічно погляд еднобокий, т. є. субективний. Правда, критічна аналіза художнёго твору не може досягнути математічной бесхыбности (обективности), не мож тримати ся сімпатізантів штурктуралізму, котры відять художній твір як і математіци, де про критіку уж не є нияке місце. Така абсолютізація штурктуру-

ной аналізи є невгодна і зато, же художній твір є частёв гуманітної сфери, котру не мож порозуміти чисто логічними методами. Невгодна і зато, же редукує ся функція інтерпретатора і історична релативність суджіня. Але аналогічно не є вгодний ани крайній обективізм, бо і еден, і другый погляд не решпектує діалектику перцепції і критичну інтерпретацію художнього твору. Критік мусить в собі доробити свою *категорію міры*, де обективне і субективне „стрїтять ся“ в гармонічнім одношіню. Тото є потрібне, бо в іскустві є вшытко прекрасне і притягуюче того, што обсягує в собі ідеално выважене одношіня обективного і субективного. Лем комбінація розумного в „акуратных“ і „гуманітных“ методах може забезпечіти цілостну аналізу художнього твору, обективність ёго порозуміня.

1.2 Курта історія літературной критікы

Літературна критіка зачала формовати ся як самостатна область култівованого слова аж в часї, коли настали новы економічны одношіня – в „новім часї“ – в XVII. ст. і пізніше. В тім часї vznikали вгодны технічны предположіня на выдаваня першых алманахів і журналів. Сучасно vznikали і першы літературны журналы, якы доволили скоро і оператівно реаговати на вшелиякы і різноманітны читательскы інтересы і погляды. З етаблованём окремых журналів зачали ся формовати і окремы журналны жанры, як наприклад: рецензія, научны статї, есей, художній портрет, літературный перерїз, літературне писмо, пародія, памфлет, критичный діалог, полемічна увага, бібліографічна позначка, монографія о сучаснім художнім процесї і іншы.⁸¹

81 Фактічно зачаткы літературной критікы треба глядати в Старій Греції. Уж до Арістотела стрїчає ся з грецькыма філософами, котры нелем задумовали ся над вопросами естетікы і самой літературной критікы, але і писали цілы трактаты о них. К ним належить Демокріт, котрый писав о ритмі і красї стихів. Якраз він твердив, же поезія не є продуктом іскуства, але лем ентузіазмом божого впливу. В тім контексті треба спомянути Сократа, ёго учіня о прекраснім, де він розознавав дві уровни доконалости: прекрасне-релатівне і абсолютне. Важным ділом літературной критікы є Арістотелова „Поетика“ (написана около року 335) і Горациёва „Ars Poetica“, але они до нового віку были мало знамы. Трактаты Арістотела і Горация ся зачінають спознавати аж в часї ренесанції, про котру приготував добру позицію на ей розвой Скалігер преславнов книгыв „Пїітїков“ (1561), котра позначіла европску критіку XVI. і XVII. ст. Скалігер барз добрі знав Арістотела, Гомера, Софокла, як і Евріпіда. Якраз у нёго зачінать ся формовати теорія трёх єдинств.

В другій половині XVI. ст. вшитки минулы теоретічны гляда-
ня в области крітікі зосумарізовав Франціс Буало (1674) в „L'Art
Poétique“, в котрій операв ся і на скушености Горація. Він твердив,
же поет мусить мати талант і здравый смысл, котрому мусить під-
рядити ся рим, і про котрого штіл є важніший фактор як сама думка
стиха. Ясность штілу він споює з ясностёв ідеї. В области трагедії
Буало настоёвав на трёх единствах а, наслідуючі думкы Арістотела,
выгадує, жебы трагедія выкликовала страх і милосердность; выжа-
дує, жебы герої не выступали як люде без хыб. Як добрі знаме, зна-
чіня Буало в формованню теорії поезії было і є велике, а ёго художні
творы любили ся і самому Людовікови XIV. Але уж кінцём XVII.
ст. зачінаць ся остра полеміка міджі традиційныма класікамі і сімпа-
тізантами народных інтересів у літературі на челі з Перро. Він зачав
шырити ідею, же класічне минуле є як дїтинство людства, а теперь
приходить час зрілости і зато правила класікы уж не можуть успо-
коїти писателїв нового часу. Пізніше ёго ідеї став розвивати Дідро,
котрый ся став визначным крітіком іскуства і выповів много новых
ідей, котры позначіли далшу крітіку, главно Лессінга. На зачатку
XVIII. ст. были ясніше сформулованы крітерії на персону крітіка, де
підчарковала ся думка, же крітік – чоловік з природным естетічным
вкусом, який родить ся так, як родить ся і поет. Він мусить быти все
вірний природі, бо вірность природі є найцінніша риса художнёго
твору. Лессінг доказовав, же значіня художнёго твору не є в худож-
нё обробеных деталях, але треба ёго глядати в доконалости цілого
твору. Автор, як главне медіум художнёсти, ёго не інтересовав. Нове
слово в розвою крітікі повів Німець К. Гердер, котрый доказав, же
драмы Шекспіра суть новым явом в літературі, які уж не мож інтер-
претовати старыма методами. Плодотворна думка Гердера была о
неминучости інтерпретації літературного твору в контексті зо сіту-
ацій, з котрой оно выросло, як і думка, же художній твір є сучасно
і душов автора, без котрой не мож глубше порозуміти твір. В тім
часі зачінаць розвивати ся історічно-біографічне бадання твору. Гер-
дер своїм учінём позначів братів Шлегелів і Тіка, котры заставали
ідею, же окрема класічної драмы право на екзистенцію мать і драма
романтична, яку творили німецькы драматіци. Французський крітік

Сент-Бев зосередив своє бадання на персону автора, котрый, окрем іншого, твердив, же екзистує немало художніх творів, котры не мож высвітлити з духа епохи і моральности общества. Але „біографічна метода“ про Сент-Бева была лем помічним явом к поступному переходу к методі психологічній. Основу критичной теорії далше розвивав Іпполіт Тен, котрый твердив, же художній твір є плодом розположіня душы писателя в часі зроду твору. Тото розположіня є результатом трёх факторів: *расы, простору* (клімат, земля, політична і соціална договореность) і *історичного моменту*. Критична теорія Тена мала сильний вплив на далший розвой критики нелем у Франції, але і в цілій Европі. Їго критичне думаня іншпіровало і тым, же выжадовав, жебы критик старав ся провіряти свої научны прінципы, відіти свої сильны і слабшы стороны. Результатом іншпірацій Тена была оригінальна книга Геннекена „*La Critique Scientifique*“ (Париж, 1888)⁸², де твердить, же великий писатель все приносить до літературы дашто нове і оригінальне, чім указує свою великость. Геннекен заставляв точку зору, же научна критика – естопсихологія, т. є. психологія, яка шудує естетичны достойности художнёго твору і возникнутых тым естетичных чувств, не мать класти собі ціль подробніше оцінёвати плюсы і недостаткы художнёго твору. Естетична аналіза не є цілём, але лем средством. Задачов аналізу є з помочов психології становити основны рисы характеру душевных координат писателя, як і становити за помочі соціології душевны знакы той группы людей, у котрой художній твір позитивно зарезоновав. Таким образом літературна критика обсягує три части: *естетичну* (выбір средств, якими автор впливать на читателя – слог, метафори, композиція...), *психологічну* (до якої міры в творі выражена душа писателя) і *соціологічну* (вплив твору на читателів) аналізу твору. В своїй теорії художнёї критики Геннекен операв ся на детермінічны погляды Спенсера, котрый твердив, же в світі ніт нічого, жебы ся не дало зміряти і кваліфіковати за помочі научных поступів.

Основателем філософского погляду на естетичну критику в Німецьку были Баумгартен („Естетіка“, 1751) і Зульцер, котры доказовали,

82 Російський переклад був виданий під назвов „Опыт построения научной Критики“ (Санкт Петербург 1892).

же прекрасне не залежить од суб'єктивних поглядів, же оно є об'єктивне. Кант в своїй „Критиці“ („Kritik der Urtheilskraft“) твердить, же перший признак правдивого естетичного переживання є усвідомленість і незаінтересованість. Кідь позераме на даякий предмет, говорить критик, мы в першій моменті усвідомлюємо собі ёго, і сучасно усвідомлюємо собі го без утилітарного чувства. Кант не вірив на общі закони вкосу і твердив, же художній твір vznikать без даяких правил – сам геній не знать, як він творить цілий художній твір. Інший ідеалістичний філософ Фіхте дуже позначив творчість німецьких романтиків – окреме Ф. Шлегеля, котрий вибудовав знаму теорію іронії. Дякуючі Кантови і Фіхте, в німецькій критиці уж на зачатку минулого стороча стабілізувала ся думка, же не естетичне чувство, але філософска ідея є тота найспособніша сила, котра може забезпечити перцепцію краси іскуства. Тота ідея нашла собі далших філософів – Шеллінга і Гегеля, котры ей шырше розроблювали.

Найвызначішым з них був Гегел, котрий у своїй „Естетиці“ на довгы часы визначив погляды на художню критику. Лем в XX. ст. французька критика ослободила ей од філософского тиску, кідь зміцнів інтерес к історичному баданю художнього твору. Гегел в іскустві не відів самостатну область діяльства людського духа. Він го брав лем як єдну з форм прояву абсолютного духа. В прекраснім він видить лем ідею прекрасного, а кідь тота ідея є wypowiedжена в художній формі, стає ся ідеалом.

Трансдентална критика Гегеля пізніше нашла своїх критиків, котры выступили проти ей єднобічного характеру, котра стратила способность переживати художній твір так, як го переживав сам автор. В днешнім часі в Европі к найзнамішым критикам треба зачленити Брюнетьера і Жюля Леметра – обидвоми з Франції, і данського критика Брандеса. Перший обчекує од художнього твору стройный план, актуальный животный обсяг і возвышене духовне наладжіня. Ёго штіл є методичный, пунктуальный і дуже критичный. Леметер є протиполом Брандеса – він не узнає нияку методу, вірить лем своїм суб'єктивним чувствам. Зато даколи ёго „методу“ называють і імпресіоністичнов

методов. Брандес є того погляду, же критіка не цїнить і не судить, але лем обяснює.

І так, цілєм художнєй критікы є найвсебічніше обяснїня художнєго твору. Критік жебы досягнув свій ціль, має право обернути ся к найрозлічнішым уж випробованым технікам – критичным методам: к порівнюючо-історичному, культурно-історичному, біографічному, психологічному аналізу, формальному, структуральному і т. п. В кожій ситуації критік по деталній аналізі тексту бы мав підняти ся выше до области тіпичного і красоти, котры забезпечують твору успіх у читателїв і право на довгий живот. В такій ситуації наш погляд на критіку є такий – она є веце ікуством як науков.

Русинське критичне думаня не має ани велику, ани довгу історію. В нашій ситуації были часто і обективны причіны, котры спомалєвали тот розвиток, гамовали здраве розвиваня художнєй критікы. Але вшиткы, котры принимали участь в розвиваню русиньской культуры, цілено або спонтанно не похыбовали о нутности критичного уважованя. Тото, што повів в минулости словацькый писатель С. Г. Ваяньскый на адресу словацькой критікы, аналогічно платить про русиньску критіку і днесь: *„Покры не розвине ся у нас критіка, не можеме чекати прогрес в народнім усвідомлїню і духовнім животі.“* Він, але і многы представителі народных літератур в Европі, найліпше знав, же критіка выжадує собі таку саму духовну силу, як і сама художня творчість. У писателїв даколи чути плане слово, говорив Ваяньскый, же є легше судити, як зробити. Але то неправда. Добрі судити є таксамо тяжко, як добрі зробити, але глупо судити – легка робота, а глупо зробити – не є ніч тяжке. Тоты слова бы мали і днесь в русиньскім світі голосно звучати і безодкладно варовати нас, як і хоцьколи в минулости. Треба усвідомити собі, же чім менший народ і ёго література, тым векший страх перед критіков і острыма судцями. Так было і є у нас. Патріотичный ентузіазм, політичны спірчки і надхнїня ці інша подобна атмосфера не мали бы были перешкодов критично попозерати ся на художню творчість нашої продукції. Але мали бы мы знати, же на добру критіку ці полеміку треба мати і належной якости художню літературу, котра тыж собі выжадує і належный час. Але

добротного часу, жычливой атмосферы Русины у свой історіі много не мали. Окремы періоды русиньской ренесанції створэвали пріяzną атмосферу про розвиток культуры, художнёй творчости, а з нёв і художнёй крiтiкы, але політiка маёрітнoй громады, в котрiй Русины жыли, гамовала і загамовала крiтiчне думаня на довшы часы, што мало за наслідок задушiня хоцьякой думкы в русиньскім жывоті.

1.3 Жанры художнёй крiтiкы

З першым „жанром“ в людьскiй історiі стрiчаме ся уж 3000 рокiв до н. е. Были то справы, котры выкресовали до камiня. Днесь модер-на крiтiчна (публiцiстiчна) лiтература дiспонуе найрiзноманiтнiшыма жанрами, котры мiджi собов одлишуют ся на основi штiлотворных знакiв: на *репортёрскы*, *аналiтiчны* і на *белетрiстiчны*. В данiй сiтуацiі нас будуть iнтересовати жанры, корешпондуючi з художнёв творчостёв.

1.3.1 Рецензiя

Рецензiя (лат. *recensio* – дослiджiня, посуджiня) є крiтiчна по-значка меншого россягу, в котрiй автор старать ся проаналiзовати і оцiнити художнёй, научный або і научно-популярный твiр (текст). Є жанром лiтературной і новинарськой крiтiкы і заоберать ся новыма художнёма і художнё-публiцiстiчныма текстами, о котрых iщi нихто не писав, при котрых iщi не є стабiлiзованный погляд на iх художню цiнность. Але крiтик може обернути ся і на старшы тексты, в котрых видить можность актуалiзовати iх обсяг, корешпондуючiй зо сучас-ныма проблемами общества. Рецензент, котрый хоче перештудовати хоцьякий текст, мусить го аналiзовати в контекстi даного моменту і з погляду послiднёго научного слова, як і указати на ёго позiтiвны, але і на негатiвны стороны. Актуальность або неактуальность мать быти частёв рецензiі.

Рецензiя є лiтературно-крiтiчна або публiцiстiчна статя полемiч-ного характеру, в котрiй текст, научна статя, або і книга выкликали iнтерес у крiтика, жебы зо своёй позiцiі, з позiцiі группы людей або і

цілого етника їх оцінив позитивно або негативно. Критик може к тексту поставити ся лем з чисто свого погляду, котрый буде результатом да-
яких ремінісценцій, але без критичного одношіня к нёму. В росшыре-
ній анотації критик старать ся конкретніше роскрити обсяг рецензова-
ного тексту, указати на ёго композицію, художні средства, але сучасно
попозерати ся на нёго своїм критичнім поглядом.

Каждая рецензія бы мала обсяговати: а) бібліографічну характе-
рістіку твору (автор, назва твору, видаватель, рік видання і куртый об-
сяг); б) увести свою реакцію на прочітаний твір; в) критична аналіза
– комплексна літературно-теоретична і естетична аналіза тексту (назва
тескту, аналіза форми і обсягу, особитости композиції, талант автора
при моделованю окремых образів, індивідуалный штіл автора; в) тео-
ретичне і фактографічне доказованя критікуючих і уведжіня своїх аргу-
ментів, де підчаркне основну думку рецензії і укаже на актуальность
тематікы твору. Правда, рецензія не мусить все обсяговати вшыткы
уведжены части рецензії.

Чом критик пише рецензії? Главну причіну треба глядати в псіхіці і
в неповторнім характері самого критіка, котрый хоче высловити свій
погляд на прочітане, хоче высловити свої емоції, котры в нїм выкли-
кав прочітаний текст. На основі емоцій, але і літературно-теоретич-
ных знань він старать ся выготовити найобективнішу аналізу. Рецен-
зент мусить свій погляд акуратно підложити глубоков аргументаціов.
Якость рецензії є дана теоретичнов підготовков, россягом і глубоков
познання предмету, як і способностей обективно аналізувати предмет
аналізы. Тым рецензент може активно впливати як на автора, так і на
чітателя, бо критіка не штудує літературу, але лем посуджує, чім су-
часно формує одношіня чітателїв к окремым писателям.

1.3.2 Фейтон

Фейтон (франц. *feuilleton* – листок, лат. – *folium* – лист).⁸³ Само-
бытность хоцьякого жанру vznikать і формує ся в процесі історіч-

83 Легенда говорить, же в едно шумне рано 8. плювіоза 8. рока републікы (28 януара 1800 р.), коли в „Журнал де Деба“ („Jurnal de Débats“) редактор Бертен Старший вложыв листок („feuilleton“) до рядового номера новинок, є зачатком того жанру.

ного розвивання. Ани фейтон не одхылюе ся од того процесу. Він є єднов з форм демократизації новинарства і вступів до публіцистичного жывота як феномен отвореный, сильный і острый при завоєваню симпатій і поглядів общества. Фейтон vznikать в часі політичных прогресивных посувів. Він є споєный з „наремноств, страств і болѣм“, як говорив російскый писатель А. С. Пушкин, т. є. він є непосреднѣ споєный з каждоденными акціями, котрый оперативно і моментально реагує на них.

Першы фейтоны – то были обягы репертоарів театрів, поетичны загадки, анекдоты, афоризмы, шарады, інформації о моді, логографы, літературны дрібязкы і іншы інформації. Ясніше повіджено, на самім зачатку фейтона то была лем колонка в новинках, де серьёзно говорило ся о дурніцях і несерьёзно о важных темах. Але то іщі не був фактично фейтон. Першы фейтоны іщі не познали сатиру і остроту критікы („causerie“).

Фейтон як жанер при вшыткых ёго публіцистичных знаках мусиме аналізувати подля общіх законів, котры односять ся на творы художнѣй літературы. Подобно як нарис, але іщі з векшов експресивностѣв фейтон перекрочує граніці іскуства, главно зато, же він повинить практичны задачі каждоденного жывота і операть ся на ёго конкретны факты. Але наше тверджія доповниме тым, же конкретны факты в фейтоні підлігають обробці нелем з боку публіцистики, але і з художнёго боку. Художність і образность є вынучене предположія ёго ефективности. Фейтоновый образ, хоць він і вызначує ся своєв шпецифічностѣв, мать таку „силу“, як і образы в художніх творах: він є емоціональный, є обобщінем жывота в конкретных і індівідуально нарисованых образах, в нѣм є повіджений смысл проблемів і дана к ним оцінка – позитивна або негативна. На розділ од художнёго образу, фейтоновый образ обягує якусь долю баданя, чім заберать місце міджі публіцистичнов статѣв і приповідков.

Але фейтон хоче і побавити свого читателя. Ненасилнов інформованостѣв, познаваючов, критичнов або і рефлексивнов формов автор може выбрати і гравый способ зображія, котрый понукать читателѣви можность приємно провести час. Фейтон мусить быти моментал-

но актуальный, але не выжадує од не́го новы інформації, з котрыма стрічаєме ся в каждоденній пресі. Темов може быти на першый погляд і банална каждоденность – мотів маёвой любви, підвишования цін, злодійства і т. п., але так выбрана тема мусить быти читателёви понукнута неконвенцион формов і способом, де бы не мала хыбовати актуальность темы. Тематічний діапазон фейтона є несконечный – вшытко, што екзістує на світі, т. є. він має політематічну тенденцію, мозаїчну пестрость і різноманітність поглядів. Композічно фейтоніста вивживають контрасты, моментально переходить к проблеме або і ку конфлікту („in medias res“) і закінчує свою „роповідь“ нечekanов основов думков, парадоксом ці іншым гуморным поглядом. Штруктуру фейтону не детермінує смыслова поступность, але лем принцип смысловости, т. є. принцип неперестанних змін, переломів і т. п. Фейтоніста бы мав вызначовати ся творчов імпровізаціов і богатостёв асоціацных представ. З погляду штілу жанрово фейтон є ясно субективний артефакт, чім автор часто обертать позорность на самого себе і к своїй wypowiedі. Ёго wypowiedь бы мала выкликати у читателя довіру, поучовати ёго, вызначовати ся інтелігентностёв, людськов і автобіографічнов точностёв. Коротшов варіаціов фейтону є *стовпець*. Стрічаєме ся і з жанром „causeur“ (франц. бісіда), котрый вызначає ся близкым контактом, даколи аж фаміліярным одношінём к читателям. Фейтон може непозоровано переходити до невеликой статі, до усуджованя, есеї, історічного усуджованя, пригод, історії, рецензії, портрету, полемікы, розговору, сповіді, денника, подорожніх записок і т. п. Стрічаєме ся і з формов фейтон-роман – писаня і продовжоване публікованя романа, з формов радіо-фейтон, фільмовый фейтон і фотографічний фейтон.

1.3.3 Нарис

Нарис (нім. *kleine Geschichte, kleine Erzählung*, франц. *petit conte*, англ. *sketch*, рос. *очерк* або *черта*, поль. *skic*). Слово „нарис“ має дакілько значінь: а) *зарис, обрис, контура*. Спершу слово „нарис“ з шыршым значінём vznikло в малярстві і в образописнім іскустві, але зато, же на словесно-художню творчость легко переносили ся ме-

тафори, образы і понятя малярства, того слово нашло своє місце і в художній літературі уж в XIX. ст.; б) *описаня, обясніня, толкованя* денникового характеру, котры понукають читателёви представу о основі хоцьякой теми, проблему, вопроса і т. п. На основі того значіння слово „нарис“ зачали пізніше вживати і в контексті науковых работ, меншых серій науковых ексків, котры суть внуторно споєны міджі собов (*Нарис історії карпаторусиньской літературы, Нарис історії русиньского художнёго языка* і т. п.); в) невеликий художній твір, предметом котрого є курте але експресівне описаня дачого (*нарис народного жывота, нарис пригоды нашого сусіда*). В тім смыслі можеме говорити о дость богатім заступлїню той форми жанра і в русиньскій художній літературі (А. Кралицький, А. Гомічков, І. Сільвай, М. Ю. Жатковіч і другы).⁸⁴

З поетічного боку нарис є невеликий прозовий твір з простов фабулов і вольнішов композиційов. Як жанер лежыть міджі публіцистіков і белетріов, де автор мать за ціль высловити своє субєктивне одношіня к проблемам, якы стали ся предметом ёго інтересу. Він не мать яснїше становлений наратівный штїл, найчастїше споєє в собі документалный познаваючий, поучный, але і забавный елемент. Тематічно і часо-просторово є детермінований, т. є. старать ся тематічно высвітлити даный способ жывота в даній области, указати на звычаї, на стереотіпы справованя, на народописны тіпы людей, на народописны особитости, історію, закулісний бік жывота, причім на переднім плані буде містный колоріт, деталлы, беспосередність і властна звездавость автора. Росповідач (наратор) частїше выступать як заступця автора і говорить в „ісh“-формі. Він є беспосереднім участником подій на данім місці, є мерькователём і емоціональным їх участником, але сучасно і аналітиком (крітичным, гуморістичным, іронічным), як і коментатором, котрый може свій розговор закінчити нечekanов думков або і анекдотов. З даной характерістікы виходить, же граніці міджі іншыма документарныма жанрами (репортаж) суть отворены, што мож обяснити традиційов у окремых народных літера-

84 Попозерай подрбнїше: Бирчак, В.: *Літературні стремління Підкарпатської Русі*. Ужгород 1937.

турах, історіов, культуров і т. п. Т. Жілка виділює три одлишности нариса: *портретову*, де цілём автора є описати конкретну особу, *проблемову* і *опис пutowаня* („cestopis”).⁸⁵ Нарису є близка *шкіца*.

1.3.4 Есей

Есей (англ. *essay* – проба, скушаня; франц. *essai* – скушаня). З тым понятём стрічаєм ся першый раз в роботі французького гуманісты М. де Монтаня, але частота ёго вживаня говорить о дость розділнім приниманю ёго продуктивности і смыслового россягу. В французькій літературі в тім часі вживать ся понятя *discurs* (*discurs*, дебата) і *поїднованя*, *розобераня* твору („traité”), а в російській літературі вживать ся слово „очерк” або і „взвешивание” (усуджованя).

Есей є жанер художнє-научной прозы, є то куртша форма аргументованой прозы, котра характерізує ся своїма орігіналныма усуджованяма, думками, субектівно компонованов рефлексіов важной теми (проблему). Приносить новы, вынаходливы думкы, котры были результатом глубшого роздумованя, але не претендує собі на уцілену, комплексну аналізу і на конечно рішаня проблематікы. З научнов літературов есей зближує ей познаваюче посланя а на розділ од фіктивной прозы ей научны заключіня підлігають строгій оцінці. Есей є належна форма на популарізацію уж знамых научных інформацій а про есеісту є то добра форма на гляданя новых думок і обясніня собі неясных проблемів. Читатель од нёго чекать орігіналны думкы, провокуючі погляды, ясучі аргументації, остры вопросы, але він мать тримати одступ од зажытых схем і приходити з нечеканыма заключінями. В порівнаню з научныма методологічныма способами уважованя, де дотримують ся строгы логічны поступы аргументації, обектівности і екзактности, есей є форма, де автор ненучено, вольніше позерать ся на зволену тему і проблем, што му доволює непосреднє, прямо понукнути ся читателёви в цілім россягу ёго таланта. Правда, есеіста, як і каждый іншый науковець, выставлять ся дакотрым різікам, але з той інтелектуальной формы комунікації з читателём виходить конфліктна

85 Подробніше: Žilka, T.: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987, с. 301.

нутность з уж екзистуючіма думками (текстами), або і конфліктність зо самыма авторітныма особами. Есей не любить еkleктіку і компіляцію. Автор есеї презентує ся як творива, думуюча, всебічно учена, толерантна особа, але і як некомпромісний критік, котрый доволить собі одхылити ся од зажытых академічных поглядів.

К есеїстичній формі часто обертають ся і многы авторы поезії і прозы, в котрій вертають ся к своїй творчости, к вопросам самой поетікы, естетікы, уточнюють свої думкы, позиції в контексті художньої творчости свого часу, як і к самій художній критіці. Есеїстична творчость выжадує собі шпеціалнішого і скушенішого читателя, у котрого може найти важніший інтерес і порозуміння. Такому читателёви форма есеї може принести потішіня і успокоїня. З погляду поетікы есеїста обертають ся к найрозлічнішым художнім средствам, выужывають богатый словник, за помочі котрых образно і пластично пересвідчує читателя. Барз важнов частёв есеї є назва і сам зачаток (інціпіт), котры мають силный смыслово дінамичный вплив на читателя, втягують го до проблематікы так, же зачне ся інтересовати цілым текстом.⁸⁶

Россягом есей мать шыроковы можности – од 10 – 20 сторон аж до великой монографії, т. є. можеме ей розуміти в узшім і шыршім значіню. В узшім – то є художня есей, яка повнить поетічну функцію, а ей предмет треба глядати в гуманітних дісціплінах – в художніх, історічных, політічных і т. п. В посліднім сторочу з формов есеї стрічаеме ся і в области природных науках. З погляду тіпологиї есей може быти поетічна, научна, публіцистична, котра так приближує ся к фейтону. Дале стрічаеме ся з програмовов есеїв, художнє-критічных, портретовов, сатірічных і под. Есеїста часто вывжывають слідуєчі формы: фі-

86 Як приклад уведеме часть нашой есеїстичной статі „Препарованя Русинів на гуменський способ“: ... „І книги мають свій живот. Дакотры ся родять одразу - без довшого роздумованя, як то видиме у Ф. Достоевского, в нашім припадї книга ся родила тридцять років. <...> Але першу і найосновнішу претензію маме главно к назві книжкы, котра з боку семіотікы знаку представлять універзалный сімбол народа, што жыє в найрізнішых кутах світа..., але фотографічний матеріал ся тыкають лем пару спомянутых „русиньских“ сел сниньской долины. Обще є замінене індивідуалным і окремым. З погляду амбівалентного одношіня назвы і обсягу художнєго тексту є знаме, же назва выступать як еден з главных компонентів композиції і є все сімболом конкретного смыслу. Є то назва твору, маніфестація ёго основы. Назва твору є главнов енергіов і є нерозділнов частёв той основы... “ (Антоняк, А.: Препарованя Русинів на гуменський способ. In: Русин, XXII, 4, 2012, с. 8-11.)

лозофічний діалог, научну статтю, памфлет, трактат, фейтон, лекцію, афорізми і под.

В європейському ареалі з жанром есеї зустрічаємося у давніх античних і середньовісних філософів (Платон, Марк Аврелій, Сенека, св. Августин). Узнаним основателем модерної есеї є Француз М. де Монтань. В Англії то був Ф. Бейкн (F. Bacon), Дж. Лок, пізніше в Франції Р. Декарт і Б. Паскал, в Німечці – Г. Лейбніц. Форму есеї облюбували і ренесансні мислителі – Д. Дідеро, Волтер, Ш. Монтань, Ж. Ж. Руссо, в Німечці Г. Е. Лессінг.

1.3.5 Репортаж

Репортаж (з франц. *reporter* – переносити). В окремих народних літературах до поняття „репортаж“ вкладають інші смисли. В чеській і словацькій літературі репортаж розумлять як художній жанр, котрий є частів найрізноманітніших субжанрів малої прози. Даколи означає ся і як нарис (в російській літературі „очерк“). В репортажі автор приносить інформацію о тім, што він відів на свої очі, о чім пересвідчив ся і поважує то за достаточнo актуалне про читателя. Репортаж односить ся до області літератури факту, в котрій акцентує ся фактографічність, яку можемо собі перевірити. Орієнтує ся на конкретний сучасний час (може дотикати ся і часу минулого) і простор, в котрім жыють і творять конкретні люде. З погляду лексики в репортажі зустрінемо ся з характеристиками регіональних явів за поміччю характеристичних виразів (одборніші поняття, русізми, русинізми, англіцизми, жаргони), місних назв і часових характеристик і т. п. Репортажи не vznikають міжді штирєма стінами, але частіше в небезпечних ситуаціях дома і за границями. Автор в конкретних ситуаціях може бути (і тайним) свідком, розвідником, прямим участником подій. Є то і барз небезпечна професія в часах войнових ситуацій на світі. Репортер (роповідач) в репортажі є една персона і виступать у першій особі єднотного числа.

Репортаж може бути журнальна, фільмова, розгласова, телевізна, але і художня. Там, де репортаж приближує ся к художній літературі,

стрічаєме ся з оригінальнов штілізаціов, емоціональностёв, динамічностёв, окремов наратівностёв, де росповідач може і інтерпретовати сітуацію, і глүбше о ній „філософовати“, чім ей россяг може набыти і форму книжки (напр. Ю. Фучік: „Репортаж спід шыбені“). З повідженого выходить, же репортаж може быти проста, але і одборна, соціологічна або і псіхологічна статя або выповідь, котра приближує ся к приповідці. З того погляду репортаж має свою політічну вагу в обществі, она може добрі інформовати і формовати, може зручно поучовати і маніпуловати з читателём, агітовати і одгваряти, што значить, же може ся стати і ефектівно збранёв в руках політічных груп.

Репортаж є жанром XX. стороча, котра была спонтанно споєна з переверотныма і динамічныма соціально-політічныма змінами в світі, коли значно перемогла гола фактографічність. Великы успіхы досягла в німецькій літературі в 20-х роках минулого стороча, де стала ся актївно збранёв проти експресїонїзму, але і в російській літературі, коли стала ся частёв авангардного руху группы ЛЕФ.

За основателя жанра „репортаж“ поважують по німецькы пишучого пражского родака Е. Е. Кіша („3 пражских улїчок і ночей“, 1911), де він доказав майстровскы споїти свої мерькуючі способности з професіональнов ерудіціов. В другій половині XX. ст. репортаж одходить на задній план під натиском аудіовізуальных масмедій, котры перебрали основну часть ей тематїкы і компетенції.

1.3.6 Іншы малы (інформачны) публіцістічны жанры

1.3.6.1 Кронїка

З понятём кронїка стрїчаєме ся в трёх значінях: як з назвов окремого жанру історїчных работ, як з назвов чїсто художнёго жанру і як колонкы в новинках і журналах. Обєктом описаня новинковых і журналных кронїк суть сітуації і пригоды каждоденного жывота – соціально-політічного, художнёго, шпортового, як і остатня тематїка. Язык кронїкы є общелїтературный аж шаблонный. Одношіня мїджі жанром новинковой і історїчной кронїкы є лем формалне, терміно-

логічне, бо історична кроніка, і хоч не односить ся к художній літературі, она уж обсягує елементи чисто художнього значіння. Думає на кроніки старого світа – візантійської і середньовіскої продукції. В них розповідать ся о минулім животі людського общества од зачатку світа до часів живота кронікаря, живота не єдного народа, але цілого світа. Їх обшій характер був детермінований неповторным субєктом автора і читателєм, котрому кроніка была призначена і самов художнів традицій (уровнів учености). Авторами візантійських кронік были монахи, што впливало на ідейну сторону обсягу кроніки (моралізація). Сам обсяг складав ся з біблійної історії, античної міфології, але і з пригод з реального живота, што запричінило поступне двоїня языка. Тексты визначены про народ писали ся на єму близкім языку, на языку народної бісіды. Про тексты хрістіанських хронографів був призначний офіціалний церковный штїл. Многы такы кроніки фактично лем повторяли своїх попередників, а дакотры з них были обычайным плагіатом. Представителєм високого художнього значіння кроніки у Візантії був Гезехій Мілетський (VI. ст.). Пізніше Людовік XIV. дав зробити обшій законник візантійських кронік (уложін) під назвов „*сogrus*”.

Аналогічний жанер кроніки, дякуючі монахам і монастирям, култівовав ся і в западній Європі. Кроніка і ту повнила свою традиційну роль з тым розділом, же розповіданя было заміряне не на Візантію, але на свою родину (Грігорій Турпскій: „*Historia ecclesiastica francorum*”).⁸⁷

1.3.6.2 Подорожні (путёвы) записки

Прозаічний матеріал, котрым автор старать ся зазначіти вшытко, што є споєне з єго путованєм в часі і обявним географічним просторі. Композічны записки операють ся на динамічну основу єдного конкретного путованя, яка є тематічно наповнена різноманітним обсягом і емотівныма, як і познаваючіма переживанями автора. Далшым

87 Позерай подробніше: Pospíšil, I.: *Labyrint kroniky*. Brno 1986; або і єго *Ruská románová kronika*. Brno 1983.

тіпичим знаком записок є часова і просторова діштанція, але географічна діштанція ту не грає важнішу роль. Обсягово в записках автор концентрує ся на новы культурны, етнографічны і іншы різны проявы людей других цивілізацій, котры він розумить і інтерпретує на основі культурных крітеріїв і скушеностей своєї отчизны, свого культурного коду. Культурный код автора є якраз выходным пунктом порівнюваня, конфронтації, як і освітлюючих прикладів.

На основі обсягу запискы можуть быти публіцистичны, документалны або і художні, в котрых оснований можуть быти конкретны скушености або і выдуманы путованя по аналогічно выдуманых географічных просторах землі і мімо ній.

Путёвы запискы vznikали уж в старій Греції (напр. Гомерова „Одісея“), пізніше то были путёвы фантастичны романы Ж. Верна або і роман Сервантеса „Дон Кіхот“.

1.3.6.3 Судна кроніка

Автором того понятя (і жанру) є чеськый новинарь Ф. Галас. Є то курта новинарьска проза, в котрій акція є споєна зо судженим і з ёго карным діянём на суді. Судна кроніка є публіцистично-художній жанер, котрый мать інформовати і виховлєвати. Підкреслює фактичны даны і пригоды, котры суть акуратно локалізованы в часі і просторі. Діючі особы суть ясно названы (уведжены лем ініціалкы). Характерістичным знаком судной кронікы є то, же обсягує закінчену пригоду (судного процесу) в судній салі з выголошінём розсудку.

Основным посланём судной кронікы є зміцнити юридичне усвідомлїня широкой читательской громады. Тематичнов оснований кронікы є документалный запис судного процесу, репродукції выповіді одсуженого, свідків і т. п. Інваріантним жанром судной кронікы є забавно-виховный характер, котрый інклінує к художній літературі, де за помочі фейтонного штїлу переходить од языковой строгости к вольнішому і забавному спосередкованю проблему читателєви. В дакотрых народных літературах стрічає ся і з фіктивнов судов кроніков, і з выдуманыма „кавзами“. Така кроніка своєв модалностей

здобувать гумористичний, а даколи аж гротескний характер. В аналітичній судній кроніці переважає елемент соціальний, соціально-психологічний, критичний і рефлексивний.

1.3.6.4 Писмо

Писмо (лат. *epistula*, *epistolu*, слов. *epištola*, *litera*). Є то жанер, котрый в минулости vznikнув як форма комунікації міджі писателєм і адресатом. Была то писмова інформація, котров писатель хотів поінформовати неучаствуючого адресата, де притім дотримовали ся певны зачаточны і заключны формулы (час і місце писаня, ословління, заключіня і підпис). Писмо як жанер од самого зачатку было заміряне на виражіня переживань і рефлексій писателя з аспектом естетичного і благородного діяня читателя. В тім контексті писмо выходило за рамки інформаційной сфери і переходило к публіцистичному і художньому жанру. І з той причіны треба одлишовати понятя *корешпонденція* (проста інформація) од *епістолографії* (взаємна выміна) „художніх“ писем, де предметом комунікації є выміна думок теоретичного характеру, котры дотыкають ся професійного (художнього, творчого) заміряня. Писмо характеризує автентичность і інтимность (є адресоване лем єдному близкому чоловікови), в котрім підчаркує ся комунікачне одношіня к адресатови і вступать до конфронтації з ёго світом. Кідь в одношіню писатель-адресат домінує писатель, потім такый текст набывать форму денника. Часто є то непослане писмо. Мы знаме три основны формы художнього писма: *пріватне* – стрічає ся з ним як з частів художнього твору, *отворене* – адресоване (і) шырокій громадї, де автор може доткнути ся і політичных вопросів, і *фіктивне* писмо, яке ся обявлює на таких місцях в художнім творї, де приносить новы імпульзы про розвиваня ситуації, служить на рефлексію в подобі сентенції і т. п.

ЛІТЕРАТУРА

- Antoňák, A.: *Sociokultúrna interpretácia románov M. Šolochova (Tichý Don a Rozoraná celina)*. Prešov 1998. 187 с.
- Antoňák, A.: *Sociokultúrna interpretácia umeleckého textu (na textoch ruskej literatúry a kultúry)*. Prešov 2004. 136 с.
- Антоняк, А.: Препарования Русинів на гуменський способ. In: *Русин*, XXII, 4, 2012, с. 8 – 11.
- Антоняк, А.: Нарис історії карпаторусинської літератури XVI. - XXI. стороча Валерія Падяка (Погляд на книжку). In: *Studium Carpato-Ruthenorum 2013. Штудії з карпаторусиністики 5*. Ед. К. Копорова. Пряшів: ПУ – ІРЯК, 2013, с. 8 – 27.
- Барт, Р.: Дискурс истории. In: Барт, Р.: *Система моды. Статьи по семиотике культуры*. Москва 2003, с. 427 – 441.
- Барт, Р.: *S/Z*. Москва 1994, 227 с.
- Бахтин, М. М.: *Эстетика словесного творчества*. Москва 1979.
- Bilasová, V., Žemberová, V.: *Z prienikov filozofie, etiky a literatúry*. Acta facultatis philosophicae universitatis prešovensis. Prešov 2005. 202 с.
- Бирчак, В.: *Літературні стремління Підкарпатської Русі*. Друге доповнене видання. Ужгород 1937.
- Wellek R., Warren A.: *Teorie literatury*, Votobia 1996.
- Волков, И. Ф.: *Теория литературы*. Москва 1995.
- Воробйов, В. Ф., В'язовський, Г. А.: *Теорія літератури*. Київ: Вища школа, 1975, с. 175.
- Геровский, Г.: *История угро-русской литературы в изображении Володимира Бирчака*. Ужгород 1943.
- Hrabak, J., Štěpánek, V.: *Úvod do teorie literatury*. Praha: SPN, 1986, 199 с.
- Гуляев, Н. А.: *Теория литературы*. Москва: Высшая школа, 1985, с. 173.
- Eagleton, T.: *Úvod do literární teorie*. Praha 2010.
- Есин, А. Б.: *Принципы и приемы анализа литературного произведения : Учебное пособие*. Москва 1998.
- Женетт, Ж.: *Введение в архитекст*. In: Женетт, Ж.: *Фигуры: Работы по поэтике*. т. 2. Москва 1998.
- Žilka, T.: *Poetický slovník*. Bratislava: Tatran, 1987, с. 79 – 82.

- Žilka, T., Obert, V., Ivanová, M.: *Teória literatúry pre gymnázia a stredné školy*. Bratislava 1997. 215 с.
- Карабелеш, А.: *Избранное*. Ужгород 2006.
- Керча, І.: *Словник русько-русинський. У двох томах*. Ужгород: ПоліПрінт, 2012. ISBN 978-966-2595-26-0.
- Конрад, Н. И.: *Запад и Восток*. Москва: Наука, 1966, с. 450.
- Krausová, N.: *Rozprávač a románové kategórie* (Bratislava 1972), *Význam tvaru tvar významu* (Bratislava 1984), *Filozofická terapia literárnej vedy* (Bratislava 2009).
- Culler, J.: *Krátký úvod do literární teorie*. Brno: Host, 2002.
- Купреянова, Е. Н.: Историко-литературный процесс как научное понятие? In: *Историко-литературный процесс. Проблемы и методы изучения*. Ленинград: Наука, 1974, с. 5 – 6.
- Лотман, Ю. М.: *Анализ поэтического текста*. Ленинград 1972.
- Мальцовска, М.: *Зелена фатаморгана*. Ужгород: Видавельство В. Падяка, 2007.
- Матеріали до історії зносин Підкарпатської Русі з Галичиною в ХІХ віці. In: *Науковий збірник тов. Просвіта*. Ужгород 1925, с. 195.
- Mink, L.: Narrative Form as a Cognitive Instrument. In: *Historical Understanding*. Ed. by B. Fay, E. Golob, R. Vann. Ithaca: Cornell University Press, 1987, с. 199.
- Падяк, В.: *Нарис історії карпаторусинської літератури ХVІ – ХХІ стороча*. Пряшів: Сполок русинських писателів Словеньска, 2012. Перше видання. ISBN 978-80-89441-25-9. 140 с.
- Панько, Ю.: *Словацько-русинський словник (А-О)*. Пряшів: Русинська оброда на Словеньску, 2012. ISBN 978-80-89540-21-1. 809 с.; як і часть словника *П-З* (рукопис).
- Песоцкий, В. А. *Художественная литература : социально-философский анализ*. Монография. Москва: Изд-во МГОУ, 2008. 388с.
- Petrů, E.: *Úvod do studia literární vědy*. Olomouc 2000, с. 49.
- Поспелов, Г. Н.: *Теория литературы*. Москва 1978.
- Pospíšil, I.: *Labyrint kroniky*. Brno 1986; *Ruská románová kronika*. Brno 1983.
- Pukan, M.: *V premenách času (ukrajinské národné divadlo / Divadlo Alexandra Duchnoviča Prešov)*. Prešov: Divadelný ústav Bratislava a Divadlo Alexandra Duchnoviča, 2007. ISBN 978-80-88987-80-2. 180 s.

Rakús, S.: Látka, téma, problém, tvar (Náčrt teoretických a terminologických východísk). In.: *Realizácie textu 5*. Levoča: Modrý Peter, 1994, с. 5 – 12.

Rakús, S.: Látková intencia témy. In: *Realizácie textu 5*. Levoča: Modrý Peter, 1998, с. 58 – 62.

Рикёр, П.: *Время и рассказ*. Т. 1 – 2. Санкт Петербург, 1999 – 2000.

Розанова, М. С.: *Философия и литература в творчестве Б. Рассела*. In: *Философия XX века: школы и концепции*. Санкт Петербург, 2001.

Смолей, Ш.: *Бурі над Бескидами*. Пряшів: Академія русиньської культури в Словенській республіці, 2013, с. 189.

Steiger, E.: *Základní pojmy poetiky*. Praha: Československý spisovatel, 1990.

Сухий, Ш.: *Третє крыло*. Bratislava: ZIRS, 2014.

Тимофеев, Л. И.: *Основы теории литературы*. 5-е изд. Москва: Просвещение, 1976. 548 с.

Тодоров, Ц.: *Понятие литературы: Семиотика*. Москва: Радуга, 1983, с. 355 – 369.

Томашевский, Б.: *Поэтика. Краткий курс*. Москва 1996.

Томашевский, Б. В.: *Теория литературы. Поэтика, Стилистика и стихосложение*. Ленинград 1959; *Стилистика*, 2-е изд., испр. и доп. Ленинград 1983.

Фарыно, Е.: *Введение в литературоведение*. Варшава 1991.

Хализев, В. Е.: *Теория литературы*. Москва 1999.

Харитун, Ю.: *Мої жалі*. Пряшів: Русин і Народны новинки, 2010; *Мої сны*. Пряшів: Сполук русиньських писателів Словеньска, 2011; *Мої незабудкы*. Пряшів: Сполук русиньських писателів Словеньска, 2013.

Хома, В.: *Розвиток русиньської поезії в Словаччині від 20-х до 90-х років XX століття (Нарис історії з портретами поетів)*. Братіслава: Видавництво Спілки словацьких письменників, 2000, с. 59.

Červeňák, A.: *Človek v literatúre*. Bratislava: Slovenský spisovateľ, 1986. 225 с.

Červeňák, A.: *Ruská moderná I*. Nitra: Pedagogická fakulta, 1992. 111 с.

Шевченко, К. В.: *Славянская Атлантида : Карпатская Русь и русины в XIX – первой половине XX вв.* Москва: Regnum, 2010.

Štraus, F.: *Príručný slovník literárnovedných témínov*. Bratislava: Vydavateľstvo Spolku slovenských spisovateľov, 2005, с. 205.

Словник найчастіших літературно-теоретичних понять

авантгарда (авантгардна література) – твори з нетрадиційних форм, стилем або і обсягом. Таку літературу часто поважають за тяжку

алузія – натяк, наслідок дачого

амбівалентний – двоякий, двоїплановий

анотація – короткий (на сцені – два абзаци) виклад (інформація) про обсяг книжки, який призначений на викликання читательського інтересу до книжки

антагоніста – противник, супер, опонент

антропоморфізація – перенесення ознак предметів або явищ, як і їх елементів на чоловіка і частини його тіла

архетип – модель, котрою означає початковий образ і визначає універсальність; найчастіше висловлюється в символах, міфах, але і в художніх персонажах, як наприклад можемо згадати Дону Хуана або і Казанову

автор – творець художнього твору; даколи можемо стрітати і з характеристик автора як творив особистості, котра в різних мірах приймає участь в художньому творі, він може відкрито висловлює свою або іншу ідею твору, або ховає своє „я“ в складаних наративних конструкціях, що є визначено як основні думки твору, так і самим стилем письменника

алегорія – форма художньої образності, коли реальні явища замінюються абстрактнішими і складнішими системами художнього твору; багато алегорій виникли в Старій Греції, де алегорію використовували на художнє моделювання ідей; алегорію відносимо до метафори, як наочний приклад можемо привести жінку з зав'язаними очима і з вагами в руках – символ правосуддя

анафора – стилістичний прийом, де повторюються початкові частини двох або і більше рядків

анахронізм – художній поступ, коли при зображенню старших історичних подій ці явища приводять ся характерны признаки старших часів, што обяснює ся естетично-емоціональнымы задачами художнього твору про сучасного читателя

антологія – зборник (книга) выбраних прозаічных, драматічных або і стиховых творів; з першымы такыма зборниками стрічає ся в грецькій поезії до нашої еры

архаїзмы – словесны формы, котрыма означують ся події, предмети і явы, котры уж не вживають ся в сучаснім животі

белетрістика (от франц. *belles lettres* – естетична словесность); з понятєм белетрістика стрічає ся в розлічных значіннях: в широкім значіню – як художня література, але частіше стрічає ся в узшій значіню як росповідна проза, нарація

верлібер – сучасна сістема стиха, яка лежить на границі міджі стихом і прозов (в ній не стрічає ся з римом, розміром, традичнов ритмічнов упорядкованостев, чісло складів у рядку і рядків у строфі може быти розлічне, чісло акцентів є різне

віртуальна реальность – грава, выдуманна, імітована, неправна реальность, вытворена знамыма модернымы технологіями кіна, телевізії і компютерами, але то суть і вшелиякы зміны свідомости чоловіка на основі ліків, наркотік, хвороты, алкоголу і т. п.

выдумка художня – выдумка писателя, дякуючі котрій писатель творить сюжеты, образы, композицію, конфлікты і т. п.; частіше выдумка не операть ся на животны прототіпы, темы або сюжеты, але є то дашно нове, неповторне і індивідуальне у писателя

герой – тым словом у художній літературі означуєме дійсно героїчну особу (художній образ), але даколи і обычайный персонаж у творі

гіпербола – штілістічний поступ, де автор цілено перебівшує окремы знакы зображаного предмету, яву або характеру; частіше з тым поступом стрічає ся в фолклорі або і в сатірічній літературі

градація – штілістичный поступ, расположіня слов і виразів, як і средств художнього зображіня з наростаючим (клімакс) або падаючим (антіклімакс) значінём

гротеска – штілістичный поступ, де споюють ся до єдного образу гіперболічне, фантастичне, реалне, правдоподобне і т. п. (як приклад уведемо: *хоче ёго зъїсти і з боканчами, але сам собі хоче наплювати до очей*)

девіація – нарушіня, деформація одхылїня од нормы

декадентство – яв у літературі (і в іскустві) на кінцю 19. – зачатку 20. стороча, котре одбило крізу переходного часу соціальних і моральних одношінь

денотат – сістема думаня, де предпокладать ся вниманя обекту не лем в ёго реалній подобі, але і в гранічних, окраєвых сітуаціях

детайл, подробность предметной образписности – части художнього твору, котры придають му експресівну силу, творять сюжет, пейзаж, портреты, художній світ твору і т. п.

діалог – розговор міджі двома або і многыма особами в художнім творі; в художній літературі стрічає ся з драматічным діалогом (в драмі), епічним діалогом в наратівных текстах, але і з діалогом як самостатнов формов, найчастіше в філософських трактатах

діскурз – многозначне понятя, котре обягує особиты способы або правила організації устной або писмовой речі

дійоча персона, постава – основна фігура в художнім творі

драма (як жанер) – єден з основных жанрів як роду літературы (сучасно з трагедіов і комедіов); інтересує ся животом окремых людей; главным цілём драмы не є высмівати моральний способ живота чоловіка, але зобразити го в контексті драматічных одношінь з громадов

драма (як род літературы) – односить ся к епічному роду, але на основі ей шпеціфічної штруктуры, котра способна надобыти формы музыки, пантомімы і інших форм театралной забавы,

претендує на самостатну родову екзистенцію; стрічає ся і з лірічних драм, котра є, як правило, драма єдного чоловіка – автора або артиста

експозиція – текст на зачатку художнього твору, котрий указує на зачаточну ситуацію: час і місце події, зложіння і взаємне одношіння персонажів; кідь експозиція є на зачатку твору, називать ся пряма, а кідь в середині – затримана

епігон – неталантливый наслідник обще признаных писателів; у такого графомана не стрітимо ся з новыма темами і ідеями, формами або новым языком

епігонство (од старогр. *epigonoí* – є то того, што народило ся пізніше) – нетвориве наподобнєваня художньої творчости, повторєваня і еклєктічне повторєваня знамых художніх тем, мотивів, творчих поступів, є то нетвориве наслідованя обще признаных майстрів художнього слова

епіграф – куртый текст, котрый автор кладе перед основным текстом; він явно підчаркує, даколи і в афористичній і іронічній формі, основну думку твору

епілог – послідня часть художнього твору, яка слідує по розвязці твору; епілог може обяговати додатково інформації про читателя, котры в якійсь формі доповнюють обяг

епопея – жанер епічного роду, твір великой формы, де основнов думков є переможіння народных мотивів; к найстаршым епопеям належать героїчны епосы, де все переможуть народны, колективны думкы над індивідуалныма

жаргон, аргот – слова і виражіння перевзяты з языка конкретных соціальных груп людей, котры в художній літературі помагають ясніше визначити соціальну або професіоналну характерістіку героїв і їх місце живота

жанер – різнородость літературного роду, який охоплює групу художніх творів, котры суть собі близкы в композиційно-штілістичній штурктури; з першыма теоретичныма поглядами на жан-

ровість літератури стрічає ся в поетіці Арістотела; каждый літературный род мать свої жанры

жанрова література – обща назва художніх творів, у котрых основнов погынаючов силов є сюжет, а не моралнна характерістіка героїв; за жанровы творы ся поважують і детектівкы

завязка – находить ся на зачатку художнёго твору, сігнализує зачаток розвитку художніх подій, приводить читателя до основного конфлікту і детермінує слідууючій штіл розповідача, як і сам сюжет

ідея – основна думка, яка зъєднчує цілый обсяг художнёго твору

іділія – слово має дві значіня: а) прикрашений сентіменталный образ každоденного жывота, б) жанрова форма буколічної, пастырської, старогрецькой і староримської поезії

імпресіонізм – художне прямованя в іскустві на кінці 19. – і зачатку 20. стороча, де главнов задачов художнёго зображіня было выявліня субективных переживань художника під впливом реального світа

інверзія – синтаксичный поступ, де з погляду естетичных потреб нарушує ся обычайный порядок слов; інверзія може быти рітмічнов і композичнов, але в інших сітуаціях може повнити і великы обсяговы цілі

інтенціоналность – наміряня, задумка, ціль, конштруованя, творіня в процесі творчости нового обекту писателём

іронія (як штілістичный поступ) – форма алегорії, алузії, коли підчаркує ся высміваня з чоловіка в контексті художнёго твору; іронічне слово є антонімом буквалного смыслу слова; іронія даколи переходить до гротескы і пародії

інтонація – яв поетічної фонетікы, який додавать фразі найрозлічнішы значіня (вопрос, славность, смуток...) і грать велику роль при творіню мелодікы стиха

кавзалность – сістема прічинно-наслідных одношінь

каламбур – поетічна гра слов, в результаті чого vznikають розлічны комічны ефекты

катарзіс – очіщення

класика – сокупность художніх творів першого ряду, котры стали ся нерозділнов частєв міджієпохалных, історічных одношінь; є общепризнанов частєв культури людської громады

конотація – взаємне одношіня явів

креатівность – способность слова реалізовати ся в задуманім ділі

кулмінація – найвысша точка напята в сюжеті художнього твору, котра веде к ёго сюжетній розвязці

легенда – жанер епічного роду, з котрым стрічає ся в давній минулости; описовала живот святих, пізніше то были біографії релігійных надхненців і грішників; пізніше нашла своє місце в фолклорній літературі

лірічна проза, лірика в прозі – така проза інклінує к епосу, де находиме обективны художні характеры і сюжет; лірічна проза є така, де підкреслює ся субективна інтонація, або і сам персонаж

мейнстрім (з англ. *mainstream* – основне прямованя) – художній твір, в котрім главну роль грає не сюжет, а моральный рост героїв

метафора – средство творіня образности языка, де находить ся переносне значіня слова; то є яв поетічної семантики; слово в алузійнім значіню є троп; і метафора є троп, коли єден яв живота приписує ся другому на основі подобности (напр. студент Мішко барз *розумна голова*. Він мать *злате серце*); метафори суть характерістичны богатов класіфікацій

метонімія – троп, котрый переносить значіня єдного яву на другый на основі близких предметных або логічных звязків

міф – жанер епічного роду, варіант колектівной фантастики, де суть зображены події і персонажы як реалны силы, і хоць выражають стары предствы о світї; з найчістішов формов міфів стрічає ся в сінкретічных культурах; в сучасности в світовій художній літературі стары міфы трансформують ся і переносять ся на сучасны формы общественного живота

модернізм – означіня многих напрямів в іскустві, де художници ста-

рали ся зобразити сучасность новыма доконалішыма і модернішыма средствами

монолог – є то реч персонажа, котров обертать ся к другому персонажу або к читателєви без одповіді; з формов монолога найчастіше стрічаєме ся в драматичных художніх творах

мотів – найменша смыслова єдиніця художнёго тексту, дякуючі котрій автор моделує і розвивать сюжет

наратів – сокупность способів реалізації метеріалу до темы художнёго твору, способ реалізації розповіданя в текстї

неологізмы – суть частєв поетічної лексіки, суть то недавно vznikнуты слова, котры іщі не нашли собі певне місце в словниковім фондї

нон-фікшын (з англ. *non-fiction*) – нехудожня література: біографії, мемоары, монографії, научно-популярны виданя і т. п., в котрых не є придуманого сюжету і придуманых героїв

образ – художній образ є то особита форма зображіня і переображіня každоденного жывота, з яким стрічаєме ся лем в художній творчости; образ не треба змішувати з літературныма персонажами, героями або діючіма особами; образ в научнім толкованю є визначена єдність обшого і конкретного, котре в художнім творї выступать як презентація реального в ясній формї; кідь в образї така єдність не находить ся, то „образ“ є намалёваний єднобічно, поверьхнё і є лем неподаренов ілюстраціов

оксіморон – злука, споїня двох смыслів, котры на першый погляд не мож споїти; фактічно є то нова смыслова єдиніця, котра часто мать дуже велике значіня в художній літературї (напр. *жывый труп, холодный огонь*)

пародія – художній образный штїл, цілём котрого є высміяти іншый художній штїл або манїры писателя, або ёго жанер; тот жанер култивує ся од найстаршых часів до днесь (уж Евріпід высмівав ся з Гомера)

пейзаж – художне зображіня природы; в художній літературї в роз-

лічних художніх напрямках пейзаж грав розлічну роль, часто служив і як характеристика персонажа і його душевного розположення

персонаж – діюча особа в художньому творі; має дві основні функції: є активний і є частковий сюжету, або про нього говорить автор ці інша художня персона

підтекст – прихований зміст тексту, який як правило не є ідентичним з отвореним трактуванням думок автора; є то друга ідейна лінія тексту; з підтекстом найчастіше зустрічаємося в таких художніх напрямках, як модернізм і постмодернізм

покет (з англ. *pocketbook* – кишенькова книга) – книга малого розміру в м'якій обкладинці

портрет – одна з форм художньої характеристики, де моделюється зовнішня частина фігури – маніра поводження, одяг, жестикуляція, риси обличчя і т. п.; у світовій літературі зустрічаємося і з такими художніми творами, де портрет є головним естетичним способом розкриття внутрішнього світу героя

псевдонім – слово, яким художник замінює своє ім'я; свій текст підписує іншим іменем, щоб уникнути проблем з цензурними ситуаціями; псевдонім приховує автора на масці

психологізм – форма художнього аналізу людської психіки, де автор концентрується на психологічних стимулах в поводженні персонажа; психологізм повністю художньо-естетичну задачу (Ф. М. Достоевський), але трактується і як ілюстрація теоретично-психологічних доктрин, визначень (З. Фрейд)

пролог – перша частина художнього твору, де читач може дізнатися про ранніші проблеми, події або конфлікти

прототип – реальна особа, котра письменникові послужила як модель для створення художнього персонажа; в літературі зустрічаємося з вшестереннями світів творчого зображення прототипу, що є означенням рівня таланту письменника

реклама книги – елемент книжкового маркетингу; видавець або автор

платить за публікування інформації о книзі в пресі

ремінісценція – художній поступ, де споминать ся о інших художніх творах; ремінісценція обсягує мотиви

реч художня – вивживання автором средств языка в художнє-естетічних цілях

розвязка – кінець основного сюжетного конфлікту в художнім творі

романтика – писателєва ідейно-емоціонална оцінка реального світа, де як правило він представляє читателєви ідеал, перзоніфікований даяков особов, котрый находит ся в протилежности з каждоденным неінтересным світом

сарказм – остроумне высмівання ся з дакого або дачого: з чоловіка, автора, штїлу автора, книги, языковой речі автора і т. п.; сарказм активно вивживали в минулости ораторы, ёго штїлістичнов фігуров є несогласный тон

сатира – різnorodость пафоса, ідейно-емоціональной оцінки художнєго твору, коли іронічно підчаркує ся протиречіня міджі пышнов формов і бідным обсягом

сінопсис – куртый выклад художнєго твору, де буде ясный жанер, час події, характеры героїв і контуры сюжетных ліній

сїмбол – художній образ, котрому можеме порозуміти лем в контексті з іншыма поняттями; сїмвол назначує нам, же екзістує даякий іншый смысл, котрый не є ідентічний з образом і не є з ним ідентічний

сінкретізм – нерозділность різноманітних іскуств: поезії, танця, музики і т. п.; він був призначный про старшу епоху културы, але з сінкретізмом стрічає ся і в сучасноти

смысел – художній смысл є основным „внутрішнім“ обсягом художнєго твору, т. є. обсягом твору, де находиме одношіня автора і ёго оцінку зображаного, намалёваного; смысл порозумить читатель лем по прочітаню цілого тексту

штілізація – імітація художнєго штїлу іншого твору або автора, яка часто мать іронічний і пародійный характер

штіл – штіл художнёго твору: а) взаємне споїня вшитых елементів форм твору; б) особитость художнёй речі твору з ёго лексіков, семантиков, сінтаксісом і т. п.

строфа – стихова група рядків, де мотив аналогічно переходить до слідующей групи рядків; строфа виділює ся сінтаксічнов і інтонаційнов закінченостёв, мать богату класіфікацію, што залежить од народного языка, обсягу твору і стихового розміру

сюжет – вшитка подробность подій, поступків у розповіданих текстах

творива метода – в художній літературі є то основный прінціп одношіня писателя к зображаному реалному світу; в основі реалізму лежить ідея детермінізму і впливу околиці на чоловіка; є і реалізм психологічний, де на першім місці писатель концентрує ся на внутрішні проблеми психіки художнёго образу

тема – сокупность вшитых подій і поступків, які творять животный, вітальный матеріал художнёго твору; там, де не є ясніше виражене одношіня автора к намалёваному, то тему называють і „пасівным обсягом“

темы вічны – они суть носителями „вічно“ повторюючіх ся в історії громад явів і проблемів, котры призначны про живот чоловіка (тема войны, любви, ненависти...)

троп – яв художнёй образности, переносне значіня слов (метафора, метонімія, гіпербола, літота, евфемізм, каламбур...).

художній негер – писатель нанятый на написаня книги, котра выйде під чужім меном

фабула – сюжетна основа художнёго твору

флеш-бек (з англ. *flash back* – вертаня к минулому) – розповідь о подіях, котры стали ся до слідующей сцены

Andrej Antoňák
ÚVOD DO TEÓRIE LITERATÚRY A LITERÁRNEJ KRITIKY
Vysokoškolská učebnica

Recenzenti: prof. PhDr. Karol Horák, CSc., doc. PhDr. Valerij Kupka, CSc.
Vydavateľ: Prešovská univerzita v Prešove – Ústav rusínskeho jazyka a kultúry
Jazykový redaktor: doc. PhDr. Vasil' Jabur, CSc.
Technický redaktor: Ing. Jaroslav Havrila
Tlač: Grafotlač Prešov, s. r. o.
Počet strán: 182
Rok vydania: 2015
Vydanie prvé

ISBN 978-80-555-1291-4

